

TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIATEADUSKOND
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Kadi Lääne
FIKTSIONAALSUS JA REAALSUS TEATRIS LAVASTUSE „PEETER
VOLKONSKI VIIMANE SUUDLUS“ NÄITEL

Magistritöö
Juhendaja professor Anneli Saro

TARTU 2015

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. FIKTSIONAALSUS JA REAALSUS TEATRIS	6
1.1. Fiktsionaalsus ja reaalsus teatriajaloos	7
1.2. Fiktsionaalsus ja reaalsus teoorias	15
1.3. Teatrikommunikatsioon.....	27
2. LAVASTUSE „PEETER VOLKONSKI VIIMANE SUUDLUS“ ANALÜÜS.....	32
2.1. Pealkiri ja näitlejad	36
2.2. Tekst/näidend	38
2.3. Tegelased ja nende tajumine	43
2.4. Ruum	48
KOKKUVÕTE.....	51
KIRJANDUS	54
SUMMARY	58

SISSEJUHATUS

Teatril on võime kirjeldada erinevaid maailmasid vahenditega, mida osad kunstiliigid ei saa kasutada ning seetõttu on seal võimalik esitada ja kogeda fiktsionaalset ja reaalselt maailma korraga. Teatrilaval avaneb vaatajale iga kord fiktsionaalne maailm, milles on sarnaselt reaalsele elule sündmused, objektid, aeg ja koht. Võib juhtuda, et selles maailmas eksisteerivad sündmused ja tegelased on reaalsele elule nii sarnased, et vaatajatel puuduvad teadmised või kogemused nende eristamiseks. Vaatamata sellele on teatris võimalik kaasa elada fiktsionaalsetele tegelastele, keda laval esitatakse, kuid vaatajad võivad tajuda selle maailma märke erinevalt, vastavalt enda kogemustele. Fiktsionaalse maailmaga puutuvad inimesed igapäevaselt kokku – olgu selleks näiteks teatris käimine, raamatu lugemine, filmi vaatamine ja viimastel aastakümnetel ka arvutimängude mängimine. Need kõik tegevused hõlmavad mingil viisil fiktsionaalset maailma ja selle tajumist, pannes tihti unustama, et tegu on reaalsusest erineva maailmaga. Unustamise peamiseks põhjusteks on soov samastuda tegelastega ja reaalsete emotsioonide tekitamine fiktsionaalsete tegelaste poolt ning see, et fiktsionaalseid tegelasi on võimalik tajuda reaalsena.

Saates „Kahekõne“ (16.01.2014) esitas teatriteadlane Ott Karulin mõtte, et fiktsionaalse ja reaalsega mängimine on teatris „eilse päeva teater“. Ta leiab, et vaatajal ei tohiks tekkida kahtlustki selles, kas näitleja on laval justkui tema ise või on tegu rolliga, mida näitleja esitab. Seda isegi siis, kui näitleja kehastatud tegelase nimeks on isiku nimi, kes tegelast kujutab. Kui vaadelda kaasaja eesti teatrit, siis võib tõesti nõustuda sellega, et fiktsionaalsus ja reaalsus on teemad, mida ei käsitleta lavastustes palju selle kõige keerulisematel ja sisulisematel tasanditel, kuid mis on olemuslikult igas lavastuses. Need eksisteerivad igas etenduses kõige klassikalisemas tähenduses, kuid nendevahelise piiride hägustamisega on tegelenud üksikud eesti lavastajad ja näitekirjanikud. Üheks selliseks kirjanikuks ja lavastajaks on Urmas Vadi, kes on seganud enda teostes reaalseid elemente fiktsionaalsusega, hajutades piire selleni, et ka teadlikumal vaatajal tekib segadus, mis on teoses reaalsus ja mis mitte, kuna Vadi on loosse toonud reaalsest elust pärit tegelased ja sündmused, mis võivad piiri kahe maailma vahel veelgi ähmasemaks muuta. Vadi on loonud isikunäidendite triloogia,

kuhu kuuluvad lavastused „Peeter Volkonski viimane suudlus“ (esietendus 2010 Tartu Uues Teatris, edaspidi TUT), „Rein Pakk otsib naist“ (2012, TUT) ja „Rudolf Allaberdi testament“ (2012, TUT), milles kõigis toimub piiride hägustamine, põimides reaalse elu tegelasi ja sündmusi fiktsionaalsega. Nendes kolmes lavastuses laseb Vadi näitlejatel esitada samanimelisi tegelasi, ühendades seeläbi faktuaalsuse ja fiktsionaalsuse. Sel põhjusel on valitud ka käesoleva töö analüüsimise objektiks lavastus „Peeter Volkonski viimane suudlus“, mis on kaasaegse eesti teatri üks ehedamaid näiteid sellest, kuidas piir fiktsionaalse ja reaalse vahel võib ähmastuda või täielikult kaduda.

Tulenevalt viimaste aastate teaduslikest katsetest püüda tabada paradigmaatilisi muutusi teatris, hakkan magistritöös uurima reaalsust ja fiktsionaalsust teatris ning erinevatest teooriatest lähtuvalt näitlikustan teoreetilist materjali etenduse analüüsiga. Fiktsionaalsust ja reaalsust uurides on peamisteks küsimusteks, kuidas on ajaga muutunud fiktsionaalsuse ja reaalsuse suhe, kuidas need etenduskunstides eksisteerivad, milliseid teoreetilisi termineid need mõisted endas hõlmavad ning kuidas vaataja tajub neid etenduse ajal.

Teatriteaduses on mõistet „fiktsioon“ suuremal määral uurinud Eli Rozik, Mateusz Borowski ja Malgorzata Sugiera ning Erika Fischer-Lichte, kelle teooriatele tuginen töö teoreetilises osas. Teadustöodes leiab väga palju uurimusi, mis käsitlevad fiktsionaalsuse ja reaalsuse omavahelisi suhteid, kuid enamus neist kuuluvad filosoofia, kunsti- või kirjandusteaduse valdkonda. Kuna teater põhineb üldjuhul kirjanduslikul tekstil ehk näidendil, siis olen mõningaid kirjandusalaseid uurimusi rakendanud ka siinses uurimustöös.

Eesti teatriteaduses hakati fiktsionaalsust ja reaalsust põhjalikumalt uurima 1990ndate alguses, näiteks käsitles reaalsuse ja fiktsionaalsuse teemat Luule Epner kirjutises „Draamateooria probleeme I“, mis pakub põhiteadmisi draamateooriast ning seletab piiri fiktsionaalsuse ja reaalsuse vahel. Varasemast ajast ei tohiks mainimata jätta Juri Lotmani teost „Kultuurisemiootika“, milles on peatükk pühendatud lavasemiootikale. Uue sajandi algusest alates on selle teemaga teatrivaldkonnas tegelenud Anneli Saro, kelle kirjutistele tuginen mitmel korral. Magistritöö teemavaliku üheks ajendiks on põhjus, et varasemalt ei ole Eesti teatriteaduses uurimust fiktsionaalsusest ja reaalsusest kirjutatud. Fiktsionaalset tegelast on bakalaureusetöös

„Lavalise fiktsionaalse tegelase tajumise ja tõlgendamise uurimine retseptsiooniteooria raamistikus“ uurinud Mari-Liis Tina.

Magistritöö on jaotatud kaheks suuremaks peatükiks. Töö esimene peatükk „Fiktsionaalsus ja reaalsus teatris“ keskendub fiktsionaalsuse ja reaalsuse teoreetilistele käsitlustele. Teatris on alati olnud pinge fiktsionaalse ja reaalse vahel, kuid erinevatel perioodidel on see kord tugevnenud, kord nõrgenenud. Illustreerimaks fakti ja väidet, et see pinge on kogu aeg olemas olnud, annan esimeses alapeatükis lühikese ajaloolise ülevaate erinevatest perioodidest, käsitledes fiktsionaalsuse ja reaalsuse ning näitleja, rolli ja vaataja vaheliste suhete muutusi. Ajaloolise ülevaate andmisel toetun kahele teatriajalugu käsitlevale raamatule – Phyllis Hartnolli teosele „Lühike teatriajalugu“ ja „Oxfordi illustreeritud teatriajaloole“. Pärast ajaloolist käsitlust seletan lahti töö põhimõisted ehk fiktsionaalsuse, reaalsuse ja faktuaalsuse ning püüan leida nii nende mõistete ühisosa kui ka erinevused.

Teatrikommunikatsiooni kaudu uurin fiktsionaalsuse ja reaalsuse tajumist teatris, püüdes leida vastust sellele, kas vaataja tajub kahte erinevat maailma vaheldumisi või paralleelselt ning kuidas need maailmad mõjutavad üksteist. Kuna kahe maailma tajumist mõjutavad erinevad osised, siis annan neist ülevaate ja analüüsin neid.

Töö teine peatükk keskendub etenduse analüüsile, mille üheks eesmärgiks on rakendada eelmises peatükis käsitletud mõisteid ja teooriaid ning seletada, kuidas vaatajad võivad vastu võtta etendust, mis on fiktsionaalsuse ja reaalsuse piiril. Samuti on analüüsi eesmärgiks välja selgitada, millistest osistest selline teos koosneb. Etenduse analüüsis keskendun näitlejatele, tekstile/näidendile, tegelastele ja aegruumile kolme erineva vastuvõtustrateegia kaudu: a) vaataja tajub selgelt näidendi/lavastuse faktoloogilist alust ja reaalsust, b) vaataja usub, et näidend/lavastus on fiktsionaalne, c) vaataja tajub fiktsionaalset ja reaalselt maailma korraga.

1. FIKTSIONAALSUS JA REAALSUS TEATRIS

Iga kord, kui sisenetakse teatrisse, et olla tunnistajaks etendusele, leitakse end juba teatrimaja koridoris justkui omaette maailmast, kus kehtivad kindlad reeglid. Teatrisaali sisenedes suunatakse vaataja istuma ning oodatakse etenduse algust, mis ei sõltu enam publikust. Kui etendus algab, siis hakkavad kehtima reeglid, mille rikkumisel võivad vaatajat tabada kõrvalistujate märkused. Ükski etendus ei sünni ilma publikuta, ning selleks, et teatrietendus saaks toimuda, on vaja näitlejat ja publikut. Vaataja osatähtsust teatriprotsessis ei ole võimalik alahinnata ning selle uurimisega on tegelenud paljud teatriuurimise suunad. Inglise teatrilavastaja Peter Brook (1972: 71) on sõnastanud teatri olemuse lausetega: „Ma võin võtta ükskõik missuguse tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Keegi läheb läbi selle tühja ruumi, mõni teine vaatab teda, ja ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga.“ Brooki teatridefinitsioon on üks tsiteeritumaid ning võtab hästi kokku selle, et teater toimib ka ilma dekoratsioonide, lava- ja helikujunduse ning rekvisiitideta, kuid ilma publiku ja vaatajateta ei ole seda olemas. Fischer-Lichte (1992: 7) on sama mõtet defineerinud nii: „Teatri minimaalseks tingimuseks on isik A (näitleja), kes kujutab kedagi teist, näiteks X-i (tegela), kui S (vaataja) vaatab pealt.“

Viimastel aastakümnetel on levinud teatrietendustes aga selline vorm, kus X (tegela) võib puududa, kuna näitleja on laval justkui iseendana, esitades siiski fiktsionaalset lugu. Selleks, et tegemist oleks teatriga, on vaja mingit lugu, mida näitleja iseendana või tegelasena saab esitada. Teatris on alati olnud pinge fiktsionaalse ja reaalse vahel, kuid erinevatel perioodidel on see kord tugevnenud, kord nõrgenenud. Illustreerimaks fakti ja väidet, et pinge on kogu aeg olemas olnud, annan lühikese ajaloolise ülevaate erinevatest perioodidest, käsitledes fiktsionaalsuse ja reaalsuse ning näitleja, rolli ja publiku vaheliste suhete muutusi.

1.1. Fiktsionaalsus ja reaalsus teatriajaloos

Kunsti jäljendamise teooriale panid aluse Aristoteles ja Platon, kasutades representatsiooni asemel mõistet „jäljendus“. Platon leidis, et jäljendamise kunst on ohtlik, kuna sellel on petlik olemus ning vastuvõtjal võib esineda raskusi reaalsuse ja jäljendamise eristamisel. Platonile esitas vastuväiteid Aristoteles, kes püüdis teoses „Luulekunstist“ mõtestada lavategevust, leides, et tragöödia on tervikliku tegevuse jäljendus (Aristoteles 1982: 341). „Luulekunstist“ on teos, mida dateeritakse aastasse 336–332 eKr ja selles sisalduv materjal ei olnud mõeldud ilmumiseks teadusliku kirjandusena, vaid Aristoteles kasutas seal ilmunud tekste loengutes konspektidena. Konspektide säilimine on tõestus sellele, et püüti mõtestada jäljendamise protsessi. Kuigi Aristoteles oli oma väidetes tragöödiakeskne, siis võib sealt välja lugeda selle, mida me tänapäeval mõistame teatris representatsioonina ehk millegi taasloomisena. Aristotelese ja Platoni jäljendusteooriad olid kasutusel 20. sajandi alguseni, kuni selle asendas **representatsiooniteooria**, mis oli üldisem. Representatsioon hõlmas enda alla tegevused, mille esitamine on kavatsatud (Caroll 1999: 25).

Esimeseks suuremaks teatriajastuks võib pidada Kreeka teatrit 5. sajandil eKr, kui näitlejad hakkasid esitama tragöödiaid ja komöödiaid, mida iseloomustab suurem eemaldumine reaalsusest (Hartnoll 1968: 7). Vana-Kreekas esitatud tragöödia on traagilise lõpplahendusega näidend ning enamasti räägib see kannatustest ja piinadest. Juba tragöödia tekkimise alguses käsitleti nendes ka ühiskondlikke ja poliitilisi probleeme ning see tõi tragöödiasse reaalsustasandi. Käsitleti näiteks ka sugudevahelisi teemasid, mis olid aktuaalsed, kuna naised oli tõrjutud positsioonis, ning selle põhjal võib oletada, et tragöödia oli ka ühiskonnas oluline funktsioon. (Taplin 1995: 32) 430 aastat eKr hakkas populaarsust koguma komöödia, mille tegevused toimusid erinevalt tragöödiast kaasaja Ateenas ning millel siiski oli viiteid poliitilistele sündmustele ja reaalse elu tegelastele, kuid seda läbi huumori. Enne neljanda sajandi lõppu hakkas komöödia tegevus toimuma reaalses maailmas ning kadusid mütoloogia ja teatrivälised stseenid. (samas: 48–49, 55)

Kui Kreekas oli teatri eesmärgiks vaataja vaimse seisundi muutmine, siis Roomas hakkasid näitlejad tähelepanu juhtima rolli taga olevale esinejale ega proovinud varjata

lavamaailma illusoorust. Näiteks liikusid Platuse näidendid illusoorsest maailmast reaalse maailma pidutsevate pealtvaatajateni ja etenduste lõpus kutsuti vaatajaid tagasi teatrisse. (Wiles 1995: 66) Kreeka ja Rooma esimesi teatrilavasid võrreldes olid Roomas uhkema teatrid – lavafassaadid olid kaetud tegelikkuse illusiooni taotleivate maalingutega, mida küll ei kasutatud ilmselt Rooma teatris algusest peale (samas: 73).

Alates 9. sajandist hakkasid kirikuteenistuse juurde kuuluma poolteatraalsed esitused. Selle aja kohta ei ole palju infot, kuid on selge, et teater hakkas aina rohkem tungima igapäevaellu ning 12. sajandiks kujunes välja keskaegne teater, mille kohta on säilinud informatsiooni, mille põhjal saab juba viidata mingitele suundumustele. Enamik keskajast pärit näidendeid illustreerisid piiblilugusid ja seega neil oli vähe pistmist reaalsusega. (samas: 79–80) Keskaegsete näidendite põhiteemaks olid Kristuse ristilöömine ja ülestõusmine, pühakute elulood, maailma loomine ning enamasti etendati neid liikuvatel vankritel või rongkäikudes.

Alates 15. ja 16. sajandist on säilinud juba piisavalt materjali, mille abil iseloomustada toonast teatrielu. Teatri arengus on oluline roll 16. sajandil tekkinud *commedia dell'arte*, kus trupp pandi kokku näitlejatest, kes mängisid terve elu ühte rolli ning näitleja sulas rolliga niivõrd ühte, et ta kaotas enda identiteedi. Tihti loobusid näitlejad oma nimest tegelase nime kasuks, mis pidi aitama samastuda rolliga veelgi (Hartnoll 1968: 61). *Commedia dell'arte* oli üles ehitatud komöödia elementidele ja sisaldas endas koomilisi situatsioone – näiteks armukadedate abikaasade väljanaermist, ninapidi vedamisi, leidlikke trikke (Clubb 1995: 147–148). Palju kasutati ka „näidend näidendis vormi“, kus narride kommentaarid ja mängustiilide korduv vahetumine tuletasid publikule meelde, et tegemist on teatriga (Dixon 1995: 174). *Commedia dell'arte* sõltus näitlejatest, mitte näitekirjanikust ning see nõudis näitlejatelt täielikku pühendumist ja enda identiteedist loobumist. 16. sajandi keskpaigaks oli ka tragöödia tõusnud oluliste žanrite hulka, kuigi see ei saanud komöödiast populaarsemaks.

18. sajand on paljudes teatrilugudes käsitlemata, kuna seda peetakse vaid renessansiajastu ja 19. sajandi uuenduste sidumise sajandiks. Selle sajandi tähtsus seisneb aga selles, et teater hakkas ühiskonnas omandama järjest suuremat rolli, mida võrreldakse teatri olulisusega Vana-Kreekas. Kui varasemalt oli teater vaid meelelahutuseks õukonnas või laadaplatsidel, siis 18. sajandil sai teatrist poliitiline

foorum ja revolutsioonikolle. Teatrisse tekkis uus realismi tasand, mis taotles usutavust ja lavadel kajastati igapäevaelu. (Holland, Patterson 1995: 279) Alates 18. sajandi lõpust hakkas teatri fookus muutuma – Euroopas omandas teater taas suure rolli, kuna teater ei olnud enam meelelahutuseks, vaid hakkas osalema ühiskondlikus elus. Vaatamata sellisele üldisele suundumusele oli näiteks Prantsusmaa väsinud Louis' XIV valitusaja süngusest ja publik ootas teatrit tantsu, muusikat ja nalja ning 18. sajandi keskel hakkas siiski domineerima ühiskonda kajastav teater (samas: 296–297). Sellega seoses muutus näiteks lava realistlikumaks – laval olevad dekoratsioonid, rekvisiidid pidid jäljendama reaalsust, näitlejate mängustiil muutus loomulikumaks, kostüümid realistlikumaks. Žanrina arenes välja draama ning teatrist sai igapäevaelu peegeldaja. Näiteks Prantsusmaal oli selle tulemuseks teatripubliku kasv, kuna vaatajatele hakati näitama kaasajast inspireeritud emotsionaalseid situatsioone (Hartnoll 1968: 150). Publik ei olnud nõus enam taluma absurdsusi, kus näiteks 70-aastane näitleja ilmub lavale lapse rollis, vaid publik ootas teatrit realistlikke lahendusi (Holland, Patterson 1995: 301). Realistlikkuse taotlus tekitas aga ka ohtlikke olukordi, näiteks 1772. aastal põles Amsterdamis teater, kus lavasüngust püüti luua küünalde peitmisega sirmi taha ning sellest sai alguse tulekahju, milles hävis *Schouwburg*'i hoone (samas: 312). 18. sajandil valgustati teatrit küünalde ja õlilampidega ning see valgustus ei toetanud lavakeskkonna loomist, mida publik pidi tõelise pähe võtma, erand oli juhul, kui kujutati romantilist keskkonda. 1820ndatel võeti tähtsamates teatrites kasutusele gaasivalgus ning seejärel fookusesse seatud valgus. Selline valgustuse kasutuselevõtt võimaldas lavakujunduses kasutada realistlikumaid detaile ja realistlikumat mängustiili, näiteks päikesetõusu ja loojangute loomist. (Booth 1995: 329–331)

19. sajandi alguses vallutasid teatrilavasid romantilisus ja melodraamad, millega kaasnes üleküllus ja vaatamängulisus. Melodraamad hakkasid teatrisse meelitama publikut, kes ei osanud lugeda ning neid peeti kriitikameeleta publikuks (Hartnoll 1968: 170). Selline publik ootas teatrit eelkõige suuri emotsioone ja uhket lavakujundust. Suurejoonelisus ja põnevad lavaefektid vallutasid teatrilavad, seda nii kujunduses kui ka näitlemistehnikas. Sellises teatrikujunduses ei saanud publikul kuidagi tekkida tunnet, nagu oleks tegu reaalsusega, vaid publik andis endale aru, et ollakse teatris ja ei nõutud tõepärasuse illusiooni loomist.

Melodraamadega kaasnesid külluslikud lavaefektid, mis viis teatrikunsti visuaalse ja suurejoonelise vaatamängulisuse suunas. Mängustiil, lavastusmeetodid ja valgustus pidid toetama lavastuse dramaatilisust. Vaatamata melodraamade stiilile kõigega liialdada, olid lavakujundused uhked ja viimistletud ning kujutasid reaalseid paikasid – mägesid, metsi, kaljuseid kuristikke, linna, külamaastikku. (Booth 1995: 327).

1840ndaid peetakse pöördepunktiks, mis seab piiri uue ja vana teatri vahele (samas: 342). 19. sajandi keskpaigas arenes teater tohutul kiirusel – ehitati uusi hooneid, näitekirjanikud kirjutasid palju, teatrisse võeti tööle peale näitlejate ka abipersonali, teater hakkas tegelema kaasaegse elu probleemidega. Kuni sajandi lõpuni kasutati lavadekoratsioonide muutmisel inimeste tööjõudu ning see lõi olukorra, kus publik ei saanudki unustada tunnet, et vaadatakse etendust ja ei nõutud tõepärasuse illusiooni loomist (samas: 329). 19. sajandi keskpaigaks oli piir reaalsuse ja fiktsionaalsuse vahel muutunud liiga suureks ja selgeks ning 19. sajandi lõpu näitekirjanike sooviks sai võimalikult täpselt reaalsust edasi anda, kuid nad pidid vaatajale alles jätma analüüsivõimaluse ning suurenes soov näidata realismi laval. See tekitas uue suhte näitlejate ja publiku vahel. Nende kahe – realistlikkuse ja suurejoonelisuse – vahel oli terve 19. sajandi teater. Realism ja teatraalsus kui teatud ideaalid on teatriloo pidavalt vaheldunud, kuid realismi sünniga sündis teatrižanr, mis valitseb teatris tänapäevani.

19. sajandi domineerivaks suunaks said sisu ja stiil, mille puhul rõhutati sarnastust argieluga, ning see oli juba poolel teel naturalismi suunas, mille kõrgaeg oli 1880- ja 1890ndatel. (samas: 355) Kui antiikaja tragöödiates pidi peategelane ise koguma vihjeid ja samm-sammult kõik vajalikud tükid kokku panema, siis naturalism tõi endaga kaasa vaataja tähtsuse suurenemise. Näidendi autor ei olnud enam kõiketeadja, vaid vaatajad hakkasid osalema loo sisu tõlgendamisel. Vaatajad ei saanud loota enam loo lahendusel tegelaste peale, kes avalikustasid neile kõik saladused, vaid nad pidid ise hakkama segamini lugu lahti harutama. Selle tulemusel julgustati vaatajaid sukelduma lavamaailma ja leidma sealt oma tähendusi. (Borowski, Sugiera 2007: 6) Naturalismilt oodati reaalsuse illusiooni loomist ja selle representatsiooni laval. Vaatajatelt hakati nõudma enda kogemustele toetumist ja kaasamõtlemist. 19. sajandi lõpu realismi ja naturalismi taotlevateks näitekirjanikeks olid Henrik Ibsen ja Anton Tšehhov. Nende kahe kirjaniku eesmärgiks oli laval luua illusioon, et kõik toimub tõeliselt ning et

istutakse ja vaadatakse midagi, mis elus tegelikult aset leiab. Nende lavastuste eesmärgiks oli edasi anda täpne pilt reaalsusest.

Sajandi lõpu realism tekitas vaatajates illusiooni, et kõik on ehtne, luues tuttava ümbruse lavakujunduse kaudu. Draama eesmärk polnud ainult hea enesetunde pakkumine, vaid see pidi kujutama maailma ja ühiskonda selle eheduses (Esslin 1995: 373) Realistlikud dialoogid nõudsid näitlejatelt tagasihoidlikumat mängulaadi ning kujundus muutus täpseks ja pidi vastavuses olema näidendi aja ja kohaga. Reaalsuse illusiooni aitas suurendada karplava. Mida realistlikumaks näidendid muutusid, seda rohkem oli vaja teatris rakendada erinevaid vahendeid, näiteks publiku eraldamist näitlejatest. See saavutati saali pimendamise ja nn neljanda seina loomisega, läbi mille publik jälgis lavategevust eemalt. (Hartnoll 1968: 236) 19. sajandi lõpu teatrit käsitledes ei saa mainimata jätta Konstantin Stanislavskit, kes hakkas hindama uut näitlemisstiili, mis oli klišeevaba ja loomulik, luues enda süsteemi. Ta uskus, et näidendi mõistmiseks peavad näitlejad täielikult süüvima tegelase iseloomu ja tausta (Esslin 1995: 389).

Hakkas tekkima uutmoodi draama, mis järgis naturalismi põhimõtteid ning oluline roll oli selles Andre Antoine'il, kes oli harrastusnäitleja. Rahulolematusest oma trupi repertuaari vastu hakkas ta koguma tundmatute autorite näidendeid, soovides, et lava oleks võimalikult tõepärane. Antoine' leidis, et näitlejad ei tohiks kunagi olla seljaga publiku poole ning uue teatrikeeles kohaselt pidi lava ja saali vahele jääma eraldusjoon. Järjest vähem kasutati maalitud taustasid, vaid nähtavale jäid lava juurde kuuluvad seinad ja lagi. Uus naturalistlik draama keskendus ka madalama klassi elule, kui klassikaline draama suunas varasemalt fookuse vaid kõrg- ja keskklassile. (samas: 374–375) Naturalismis peitusid Stanislavski süsteemi alged ning see viis omakord sümbolismini, mille tunnuseid leiab nii Tšehhovi kui ka Ibseni teostest, kuid eelkõige Maurice Maeterlincki näidenditest.

Naturalismi kõige suuremaks vastaseks oli Edward Gordon Craig, kelle eesmärgiks oli vastandada tegelikkuse üksikasjalisele jäljendamisele. Tema ideed olid uudsed ja utoopilised, kuid neid ideid ei rakendanud ta ka ise koheselt teatripraktikas. Craig võttis kasutusele mõiste „ülimarionett“, mis tähistas näitlejaid, kes on saavutanud kehaliselt kõrge mehaanilise täiuslikkuse astme. (samas: 396, 398)

Liigne realism hakkas põhjustama vastureaktsiooni, mille tulemuseks olid modernistlikud voolud nagu sümbolism, impressionism ja ekspressionism. Realistlikku lavakujundust hakkas mõjutama konstruktivism, mis kujutas elu mehaanikat ja dünaamikat. (Hartnoll 1968: 237) Nende suundumuste eesmärgiks oli lavale tagasi tuua mitterealistlik teater, teatri imepärassus.

19. sajandi lõpu teater võttis eesmärgiks vaatajatele näidata nende endi maailma, kuid mitte viisil, kuidas kujutas seda didaktiline näidend (kõige kujutamine selgelt). Vaatajad pidid hakkama usaldama ennast ja rakendama enda kultuurilisi teadmisi nähtule. See oli võimalik vaid juhul, kui publik unustab selle, et nad on teatris. Selleks, et vaatajaid kaasa haarata laval nähtud maailma, pidi lavastus panema nad unustama, et see, mida nad laval näevad, ei ole reaalsus, vaid selle representatsioon. (Borowski, Sugiera 2007: 5–6)

20. sajandil sai oluliseks publiku ja näitlejate vaheline suhtlus. Selline muutus oli teatris revolutsiooniline ning sellega kaasnesid paradigmade muutused. Uus draama nõudis teistsugust lavakujundust ning Adolphe Appia püüdis luua mõjuvat lavakujundust, mis ei oleks näitlejale taustaks, vaid keskkonnaks. Samuti ei pooldanud ta maalitud taustasid. Appia kasutas loomulikkuse taotlemisel valgustust, mis elustas dekoratsioone ja muutis need dramaatiliseks (Hartnoll 1968: 225). Ta lõi ruumi, kus teatrisaal ja lava asusid samal tasandil (Esslin 1995: 399). Sellise ruumi eesmärgiks oli lähendada publikut ja näitlejaid ning kaasata vaatajaid aktiivselt, pannes nad unustama, et vaadatakse teatrit.

Kui 1920ndateks oli lavastaja roll muutunud domineerivaks, siis 1930ndatel jätkasid teatrikunsti arendamisega näitekirjanikud. Sellel perioodil ehitati palju uusi teatrimaju, mis andsid samuti tõuke näitleja ja publiku vahelistele uutele suhetele – näiteks hakati publikut paigutama täiesti ümber mänguplatsi. Vaikselt tõstis pead avangardteater, kuid kommertsteatrid ja klassikalist laadi teatrid kaalusid selle üle. (Innes 1995: 414–419) Pärast kahte maailmasõda pidi teater hakkama justkui uuesti looma ja ei jätkunud sealt, kus pooleli jäi, ning lisaks absurdile hakkas kanda kinnitama ka poliitiline draama. Teatris oli suurimaks revolutsiooniideede kandjaks Erwin Piscator, kellel oli selleks lavale vaja suuri masse, mitmeid ekraane ning ta arendas välja dokumentaaldraama žanri. (samas: 432)

Teatripraktikute kasvas soov eksperimenteerida ning oodati millegi uue saabumist, mis muudaks teatrit. Selleks muutuseks peavad teatriloolised käsitlused Bertolt Brechti, kes valitses Euroopa teatris 1950–1960 (Hartnoll 1968: 254). Brecht võttis kasutusele mõiste „võõritusefekt“, mis pidi lõhkuma teatriillusiooni. 1950ndatel kerkisid esile ka Eugene Ionesco ja Samuel Beckett, kelle tekstid loobusid mõistuspärasest dialoogist ja loogilistest sündmustest, püüdes sürreaalsusega ja viirastuslikkusega vaatajal mitte laskuda mugavusstsooni (Innes 1995: 469).

1960ndatel jätkus pinge reaalsuse ja fiktsionaalsuse vahel ilma pinge vähenemiseta. See ei olnud nii mitte ainult kujutavas kunstis, vaid ka teatris, kus hakati rõhutama reaalsust etenduse piires (Fischer-Lichte 2007: 14–15). Samal kümnendil muutusid väga oluliseks dokumentaalnäidendid, kus olid taandatud kõik kujunduslikud elemendid ja milles kasutati autentseid materjale ja dokumente. 1960ndate alguses asutas Jerzy Grotowski Poola provintsilinnas Opoles Teatrilaboratooriumi, milles rõhuti näitleja emotsionaalsele ehedusele, mis vabastaks näitleja psühholoogilistest tõketest (Innes 1995: 486). Grotowski defineeris fiktsionaalset rolli kui instrumenti, millega saavutatakse kindel eesmärk ning selle protsessi tulemuseks oli näitleja reaalse keha muutumine „pühaks näitlejaks“. Eesmärgiks oli argielu maskide maharebimine rolli varjus. Grotowski uskus, et ideaalne näitleja ohverdab enda keha näitlemisele ja sellist näitlejat nimetas ta „pühaks näitlejaks“.

Naturalismi ja 1970ndate teatri vahe ei olnudki nii kontrastne, vaid jätkuvuses ja vastavuses. 1970ndate teater jätkas naturalistliku teatri projekti. Hilise 19. sajandi realism ja avangardteater ning 1960ndate lõpu teater, mille õitsengut märgati kui revolutsioonilist murrangut, soovisid avalikult, et publikul oleks võimalik jõuda tõeni. Eesmärgiks ei olnud esitada laval tõde, vaid **mõjuda tõepäraselt**. See tähendab viidata tõe, mis eksisteerib reaalsuses, kuid mis ei pruugi vastata täpselt reaalsele/õigele infole. Tõepärasuse taotlemine tegi võimalikuks fiktsionaalsete sündmuste nägemise reaalsena. Näitlejate reaalsed kehad, reaalne aeg, ruum ja objektid hakkasid jäljendama tõde. Selline uut tüüpi väljendusviis oli võimalus publiku ja näitlejate vaheliseks autentseks kontaktiks ja kogemuseks. (Borowski, Sugiera 2007: 7) Lavastajad hülgasid eesmärgi luua laval illusiooni ja suletud maailma, milles vaatajatel

on passiivne roll, ning vaatajatega hakati aktiivselt suhtlema, esitades neile lugusid, mis mõjutasid tõepärasust.

Enamikes riigi- ja kommertsteatrites tähendasid aastad alates 1970ndatest koondamiste ja ellujäämise aega, kuna vähenesid riiklikud toetused ning see mure vaevas teatreid ka järgmisel kümnendil. Suuremad kommertsteatrid pidasid vastu tänu muusikalidele ning sündis megamuusikal. Kuna ühiskonda oli ähvardamas tööpuudus ja majanduslangus, siis võimaldasid uhked muusikalid koos valguse, helivõimenduse, liikuva lavapildi, arvutehnika ja heade näitlejatega unustada mõneks ajaks reaalse elu mured. (Brown 1995: 548–551). 1980ndate teater kandis uuenduslikku funktsiooni, püüdes eemalduda realismist ja naturalismist, liikudes visuaalse teatri suunas, mida rakendati ka muusikalides. 20. sajandi lõpu teatri eesmärgiks oli ühendada kõik vahendid etenduses nii, et see mõjuks vaatajale kui tema enda mõte (samas: 588).

Viimasel neljakümnel aastal teatris toimunud muutused võtab kokku mõiste „postdramaatiline teater“, mille võttis kasutusele saksa teatriuuriija Hans-Thies Lehmann 1999. aastal ilmunud raamatus „Postdramatic Theatre“. Selle mõiste all käsitleb ta põhiliselt avangardteatrit, mis hakkas õitsema 1960ndate lõpus ning mida ei iseloomusta elu tõe otsimine. Lehmanni teose olulisusele viitavad ka Borowski ja Sugiera (2007: 2), mainides postdramaatilise teatri iseloomulikke jooni, mis on tingitud suuresti lava ja publiku uuest suhtlemisviisist – postdramaatilise teatri eesmärgiks sai vaatajaga otse suhtlemine, omistades neile looja rolli. Sellised muutused olid tingitud praktikutest, kes katsetustele vaatamata hülgasid eesmärgi näidata laval illusoorset ning eesmärgiks oli tõepärase mõjutamine. Sellele aitasid kaasa lineaarse loo puudumine, esitajate kohalolu rõhutamine ning publiku ja lava vastastikune mõju, fiktsionaalsuse tõrjumine. (samas) Postdramaatilise teatri eesmärgiks oli eristuda representatsioonilisest teatrist ning muuta teatriruum elavaks suhtluseks näitlejate ja publiku vahel.

Viimastel aastakümnetel on reaalsus- ja fiktsionaalsusprintsipi teatris kõige põhjalikumalt käsitletud saksa teatriuuriija Erika Fischer-Lichte, kelle uurimusi ei saa käsitlemata jätta ka selles magistritöös. Kuigi pinge nende kahe poole vahel on iseloomulik igat tüüpi teatrile, siis viimaste aastakümnete Euroopa teater rõhutab seda veelgi. Pinge fiktsionaalsus- ja reaalsusprintsibi vahel jätkub ning uued representeerimistehnikad toovad sellesse uusi uurimisküsimusi.

Selle kõige taustal ei muutu aga see, et fiktsionaalset maailma kui reaalsuse representatsiooni luuakse endiselt vastuvõtja teadvuses ning tõe ja reaalsuse kujutamisel kasutatakse ka mitterealistlikke väljendusvahendeid.

1.2. Fiktsionaalsus ja reaalsus teoorias

Eli Rozik liigitab oma teoses “The Fictional Arts” kunstid kahte rühma – esimesse kuuluvad näiteks kirjandus ja teater, mis kirjeldavad fiktsionaalset maailma, ning teise rühma asetab ta näiteks muusika ja abstraktse kunsti, mis ei kirjelda seda (Rozik 2011: 1). Teatril on võime kirjeldada erinevaid maailmasid vahenditega, mida osad kunstiliigid ei saa kasutada, ning seetõttu on seal võimalik esitada ja kogeda ka fiktsionaalset maailma. Meeldiv ja lihtsameelne on mõelda, et fiktsionaalne maailm on selgelt eraldatud reaalsest ning et seal vahel oleks justkui loogiline või metafüüsiline piir, kuid tihti on see piir ähmane ja hägustatud. Enne vastandlike mõistete rakendamist ja analüüsimist tuleks defineerida mõisted „fiktsionaalsus“ ja „reaalsus“ ning uurida nende käsitlemist varasemalt.

Eesti keeles on reaalsuse sünonüümid tõelisus ja tegelikkus. See viitab millelegi, mis on päriselt olemas ehk eksisteerib reaalses maailmas, milles me igapäevaselt viibime. Eelnevalt käsitletud teatriajaloost selgus, et reaalsed elemendid on teatrilaval alati eksisteerinud, kuid selle esitamist ja vastuvõtu intensiivsust on mõjutanud näitekirjanikud, lavastajad, näitlejad, poliitiline olukord. Reaalsuse illusiooni taotlemine ja esitamine jõudsid lavale suuremal määral koos realistliku teatriga 19. sajandi teisel poolel, kui tekkis vajadus teatrit kaasata ühiskondlikku ellu. Kui varasemalt olid teatrilavadel domineerinud melodraamad, koomilised ooperid ja vodevillid, siis realismiga kaasnes teatri suurem roll ühiskonnas ning eesmärgiks sai reaalsuse representeerimine ja peegeldamine.

Reaalsuse esitamine teatris tingis aga selle, et naturalistid pidid loobuma hukkamõistmisest, kuna näidendi ülesandeks ei olnud enam tõe näitamine, vaid selle mõjutamine. Eesmärgiks ei olnud laval esitada autentset reaalsust ning see tegi võimalikus fiktsionaalsete sündmuste nägemise reaalsestena. Näitlejate reaalsed kehad, reaalne aeg, ruum ja objektid hakkasid jäljendama tõepärasust, püüdes olla võimalikult

usutavad. Näidendi autor ei olnud enam kõiketeadja, kes edastab üheselt mõistetavaid sõnumeid, vaid näidend pidi publikule meelde tuletama, et see, mida nad näevad, ei ole reaalsus. (Borowski, Sugiera 2007: 6)

Realism tähistab kunstis tegelikkusest tõetruud ja tüüpilist pilti anda püüdvat loomingutüüpi ning see tähistab otsest viidet kirjandus- ja kunstivoolule, mille eesmärgiks on kujutada tegelikku elu võimalikult tõepäraselt. Modernse realistliku draama isaks peetakse Henrik Ibsenit, kes tõi näitekirjandusse suuri muutusi sellega, et ta lõi näidendites pilte ja olukordasid, mis olid reaalsusele väga sarnased. Realism jõudis tugevalt ka Venemaale ning lisaks Skandinaavia kirjanikele (Ibsen, August Strindberg) hakkas realism levima Anton Tšehhovi ja Maksim Gorki kaudu. Need kirjanikud lükkasid kõrvale keerulise ja kunstliku stiili ning hakkasid kasutama teemasid ja situatsioone, mis kuulusid reaalsesse ühiskonda. Realistlik näidend hakkas vaatajale pakkuma osakest reaalsest elust.

Realism pakkus reaalsust, millega publikul oli võimalik samastuda, ning eesmärgiks oli kunstiline romantism asendada millegi argise ja usutavaga. Realistlik teater loobus poeetilisest keelest ning asemele tulid dialoogid ja tegevused, mis olid igapäevaelule väga sarnased. Püüdes luua täiuslikku illusiooni reaalsusest, hakkasid näitekirjandus ja lavastajad kasutama reaalsuse elemente ehk eesmärgiks sai luua fiktsionaalne reaalsus. Realism hakkas mõjutama lavastusi ning realistliku teatriga kaasnesid muutused, mis hõlmasid tervet lavastusprotsessi. Lavakujunduses hakati kasutama siseruumide usutavat kujutamist; kostüümid kujutasid autentseid rõivaid; tegelastena kujutati igapäevaelust tuttavaid karaktereid, kes olid usutavad; valgus muutus loomulikuks ning muutus ka näitlemistehnika, kui Stanislavski hakkas 20. sajandi alguses näitlejatelt soovima realistlikku näitlemist. Tekkis uus teatrikeel, kus teatri ja lava vahele tõmmati eraldusjoon, nn neljas sein. Realism saavutas suure populaarsuse, kuna publikul tekkis võimalus samastada end tegelaste ja situatsioonidega, mida laval kujutati.

20./21. sajandi vahetuseks oli publiku reaalsuseihalus jõudnud kõrgpunktini ja seda eriti uute dokumentaalsel materjalil põhinevate teoste rohkuse tõttu (Saro 2014: 57). Kuigi realistlik teater ei ole kaasajal teatrilavadelt kadunud, on siiski olemas uued representeerimistehnikad, mille uurimise vastu tuntakse suuremat huvi. On selge, et kaasaegseid teatreid ja teatriteoreetikuid ei huvita enam nii väga reaalsuse

representatsiooni uurimine, vaid tuntakse huvi selle vastu, kuidas reaalsust vahetult presenteerida. Seda on Eestis uurinud Anneli Saro artiklis „Reaalsuse re/presenteerimise kaasaegsed strateegiad etenduskunstides“ (Saro 2014).

Uued representeerimistehnikad said alguse 1970. aastatel, kui Suurbritannias hakati praktiseerima dokumentaalteatri vormi, mida hiljem hakati nimetama *verbatim*-teatriks (Saro 2014: 60). *Verbatim*-teater on dokumentaalteatri vorm, mis põhineb reaalse inimeste sõnadel ehk enamasti intervjuudel. *Verbatim*-teater kuulub dokumentaalteatri alla, kuna dokumentaalteater on laiem mõiste. See hõlmab endas materjali, mis põhineb näiteks ajakirjandusel, intervjuudel, kirjadel, dokumentidel. Need reaalselt eksisteerivad dokumendid on lavastusprotsessi aluseks. *Verbatim*-teatri mõiste võttis kasutusele 1987. aastal dokumentaalteatri uurija Derek Paget (Paget 1987: 317), kuid *verbatim*-teatrit seostatakse juba selliste nimedega nagu Bertolt Brecht ja Erwin Piscator, kes olid dokumentaalteatri esindajad ja kes kasutasid *verbatim*-meetodit, kuid ei tegelenud intervjuude lindistamisega (Watt 2009: 191).

Eestis on *verbatim*-teatri uurimisega tegelenud põhiliselt Madli Pesti, kes leiab, et Eestis kasutatakse dokumentaal- ja *verbatim*-teatri tehnikaid väga harva (Pesti 2012: 123). Dokumentaalse näidendi kirjutamine on töömahukas protsess, mis nõuab uurijalt oskusi. Üheks eredamaks näiteks on Eesti teatrimaastikul Merle Karusoo, kes esmakordselt kasutas lavastusprotsessis intervjuusid 1982. aastal lavastuses „Meie elulood“. Kui tuua kaasajast näiteid, siis üheks paremaks koostööks peetakse Tallinna Linnateatri ja Draamateatri koostöös sündinud lavastusi „Varasele valu...“, „Harakale haigus...“ (Paavo Piik, Mari-Liis Lill), mille sisu põhineb intervjuudel inimestega, kes on põdenud depressiooni, ja leidnud viise, kuidas sellest välja tulla. Siit saab järeldada, et kuigi intervjuusid on kasutatud eesti teatris juba üle 30 aasta, võib sellise meetodiga töötamine tihti jääda töömahukuse ja oskuste taha.

Realistlikku teatrit nimetatakse tihti illusionistlikuks, see tähendab seda, et luuakse veenev ja usutav illusioon, et laval ongi reaalsus. Erinevalt reaalsusest on lava kindla koha peal ruumis ja ajas ning lavaline tegevus ei ulatu väljapoole mängupaika. Võib väita, et teatris piiritlebki fiktsionaalset maailma etenduse aeg, klassikalise teatri puhul ka lava, kuid ka sellises teatris pole enam harukordne, kui näitleja astub publikusse. Tegevus ja tegelased kuuluvad lavale ja lõppevad koos etenduse lõpuga, kuid see veel ei

erista selgepiiriliselte teatrit ja reaalsust, kuna uuemad representeerimistehnikad hägustavad tugevalt neid piire, tegeledes autentse otsimisega. Harukordsed ei ole enam lavastused, milles teater ja publik asuvad samal tasapinnal või miks mitte ka segiläbi. Kirjandusteose puhul on neid piire määrata lihtsam, kuna näidend algab ühel leheküljel ja lõpeb viimasel. Samuti nõuab selle maailma tajumine kellegi poolt lugemist.

Teatriteaduses süvenes fiktsionaalsuse uurimine 20. sajandi keskpaigast alates, kui selle valdkonnaga hakkasid tegelema teatrisemiootikud, kuna neid huvitasid teatri muutused, mille eesmärgiks ei olnud enam laval näidata tehislikku maailma. Teatripraktikud soovisid publikuga katsetama hakata ning vaatajaid aktiivsemalt kaasata, näidates laval maailmasid, kus piir reaalse ja fiktsionaalse vahel ei olnud enam nii selge. Publiku ja teatri vahelised suhted hakkasid ümber suhestuma eriti postdramaatilise teatri tekkega, kui muutus publiku roll. Alguspunktiks võib pidada paradigmaatilisi muutusi, kui lavastajad ei käsitlenud teksti enam kui vahendit, mis võis määrata tähendused, mis on esitatud fiktsionaalse reaalsuse kaudu, vaid fiktsionaalse maailma esitamise asemel hakati vaatajale näitama maailmasid, milles orienteerumine ei olnud nii selgepiiriline (erinevalt traditsioonilisest draamast ja teatrist) (Borowski, Sugiera 2007: 2–3). Postdramaatiline teater hakkas teatrist otsima reaalsust ja selle kujutamist ning selle otsimist vastandati traditsioonilisele realismile. Vaatajaid hakati aktiivselt kaasama teatriprotsessi, kus ühe ja selge maailma domineerimise asemel tuli tajuda piiri ebamäärasust kahe maailma vahel ja seda, kuidas need maailmad koos eksisteerivad.

Saro (Saro jt 2014: 62) on esitanud representeerimist uurivas artiklis kolm reaalsuse presenteerimise strateegiat, mis on kaasajal etenduskunstides kasutuses ning mis tegelevad teatri ja elu piiride hägustamisega:

1. Reaalsuse elementide presenteerimine laval, näiteks dokumentaalse materjali võimalikult autentne esitamine (näiteks eneseesitlused).
2. Reaalsuse kunstiline raamimine, näiteks vaataja retked linnaruumis, (audio)giidi saatel. Siia alla saab paigutada etendused, mis toimuvad väljaspool teatrimaja, nn leitud paikades. Nendes kohtades kasutatakse ruumi sellisena nagu ta on, ruum mõjub oma eheduses ja seda varjamata.

3. Reaalsuse imiteerimine väljapool kunstilist ruumi, näiteks mitte-etendajaks maskeerunud etendajad, nende tegevus ja selle tulem väljapool teatrit. Reaalsuse imiteerimine väljapool kunstilist ruumi tähendab seda, et piir etenduse ja elu vahel on hägustunud.

Need kolm strateegiat käsitlevad reaalsuse erinevaid esitlemisviise, kuid on selge, et re/presenteeritud reaalsus hõlmab endas midagi veel. Kuigi kunstnikud ei ole loobunud representeerimisest, hõljub selle kohal alati fiktsionaalsus.

Kui defineerida reaalsust ja **fiktsionaalsust** kahest äärmusest lähtuvalt, ilma piirialaste sekkumisteta, siis võib toetuda Luule Epnerile (1992: 27), kes on esitanud reaalsuse ja fiktsionaalsuse kohta järgneva skeemi:

<u>Reaalsus</u>	<u>Fiktsionaalsus</u>
Näitleja	Tegelane
Lava, dekoratsioonid	Tegevuskoht
Rekvisiidid	Esemed
Kostüümid	Tegelase riietus

See küllaltki konkreetne ja klassikaline tabel eristab väga selgelt reaalsust ja fiktsionaalsust, kuid kaasaegsetes etenduskunstides kohtab üha vähem lavastusi, kus piir on nii selge. Uskudes, et lugu on fiktsionaalne, arvatakse, et ei tohi uskuda selle reaalsusesse, kuid enamasti pole võimalik neid tajuda vaid nii, et kogetakse ainult ühte maailma. Teatri käsutuses on nii fiktsionaalne kui ka reaalne maailm, mis koosnevad tabelis nimetatud osistest.

Kui vaadelda seda tabelit, siis reaalsuse moodustavad teatris osised, mida vaataja tajub teatris kohal viibides reaalse maailmana. Reaalsus on teatris justkui kõige katusmõiste, mille alla kuuluvad reaalsed objektid, reaalne ruum ja reaalne aeg. Etendust vaadates tajub vaataja ka fiktsionaalseid osiseid, kuid need asuvad teises maailmas. Reaalsus hõlmab endas ka tekstilist tasandit ehk teksti siseseid viiteid, kuid reaalsusel põhinevaid fakte käsitleb mõiste „faktuaalsus“, mida käsitlem hiljem.

Kõige tavalisem fiktsiooni tõlgendamise viis kaasajal on selline, kus representatsioon esitab kujuteldavat/väljamõeldud maailma, kuid ajalooliselt ja algselt on see tähendanud ka midagi muud. Ladinakeelsest sõnast „*fictio*“ tuleneval fiktsioonil oli kaks tähendust, millest esimene viitas millegi modelleerimisele ja sellele kuju andmisele (nt skulptori töö) ja teine tähendus viitas levinumale sõnatähendusele ehk teesklusele, oletusele, väljamõeldisele (Schaeffer 2013: 3). Fiktsiooni teine tähendus on olnud läbi ajaloo soetud eksistentsiaalsete küsimustega ning seda on pidevalt püütud suhestada reaalsusega. Eesti keeles tähistab mõiste „fiktsioon“ õigeks loetavaid oletusi, millel puudub alus, või siis väljamõeldist, pettekujutlust. Kahetine tähendus on mõistel ka inglise keeles, kus mõiste „*fiction*“ tähendab mingit kindlat liiki raamatut, juttu või filmi (eesti keeles on vasteks ilukirjandus või mängufilm), mis on kirjutatud kujuteldavatest tegelastest ja sündmustest, mis ei põhine reaalsel sündmustel ja inimestel kui ka valet seisukohta, mida esitatakse tõena. Fiktsioon on siiski alati aga midagi, mis püüdleb kuidagi reaalsuse poole ning eeldab tegelikkuse efekti. Teatris hakkab vaataja siis looma karaktereid, maailmu ja situatsioone, mida reaalsuses ei eksisteeri.

Fiktsiooni ja reaalsuse vahelise pinge muudab teravaks see, et mitteverbaalsetes teatrimärkides on tähistaja ja tähistatav eraldamatud ehk näiteks tegelast mängib näitleja, söök tema käes võib olla päris söök ja tool, millel ta istub, on tõeline tool. (Epner 1992: 27) Teatris loovad fiktsionaalse maailma füüsilised isikud, kes on iseloomulikud ka reaalsele maailmale, ning see on üks paljudest omadustest, mis muudab kahe maailma vahel orienteerumise keeruliseks. Teatriuurija Erika Fischer-Lichte on reaalsust teatris defineerinud ruumi, aja ja kehade kaudu, mis on füüsiliselt tajutavad. Reaalsus laval on vältimatu, kuna reaalne on alati ruum, kus etendus toimub; reaalne on aeg vaatajate jaoks; reaalsed on kehad, mis liiguvad reaalses ruumis (Fischer-Lichte 2007: 13). Fiktsionaalses teatrimaailmas on samuti võimalik tajuda tegelasi, tegevuskohta ja esemeid, kuid fiktsionaalsus laieneb ka tekstile, kuna iga loodud tekst on kellegi poolt loodud fiktsioon. Teatri aluseks on enamasti mingi lugu (traditsioonilise teatri puhul näidend), mis tähendab seda, et keegi on selle loonud. Isegi juhul, kui see põhineb reaalsel elul, on see kellegi poolt loodud teos, mis on fiktsioon.

Fischer-Lichte analüüsib piiri fiktsionaalsuse ja reaalsuse vahel kahe punkti kaudu, milles ta vaatleb eraldi näitleja keha ja teatriruumi. Etenduse ruum on alati reaalne, kuid samal ajal võib lava viidata paljudele fiktsionaalsetele kohtadele. Sama on ka näitleja reaalse kehaga, mis üldjuhul viitab tegelase kehale. (sammas)

Kahe ääreala vahelise piiri uurimist on hea alustada näitleja kehast. Fischer-Lichte toetub enda uurimuses 18. sajandi valgustusfilosoofi Johann Jakob Engeli teooriale, kes süüdistab näitlejaid selles, et nad ei lase enda **fenomenoloogilisel kehal** kaduda fiktsionaalse tegelase kehasse, esitades tegusid viisil, mis juhivad publiku tähelepanu ikkagi nende endi fenomenoloogilisele kehale. Kui vaataja tähelepanu on suunatud reaalsele ehk näitleja fenomenoloogilisele kehale viisil, et see ei ole enam märk tegelasest, hakkab vaataja näitlejale kaasa tundma, tõmmates vaataja eemale illusioonist. (sammas: 14) Tajudes näitleja fenomenoloogilist keha, on vaataja sunnitud jätma näidendi fiktsionaalse maailma ja liikuma reaalsesse kehalisuse maailma. See aga takistab sisseelamist etenduse fiktsionaalsesse maailma, mida laval esitatakse. Fenomenoloogilise keha tajumist mõjutavad näitleja füüsilised iseärasused, mis eristavad teda ka reaalses elus teistest isikutest (nt habe, lonkamine). Iga lavastuse puhul on kehalisuse tasandil pinge nende kahe poole vahel.

Näitleja füüsilisusel on vahetu ja häiriv mõju vaatajale ning paljudel vaatajatel võib see takistada saavutada suhet tegelasega, keda näitleja representeerib. Kui vaatajad harjuvad näitlejate kehadega, on nad neid hiljem võimelised analüüsima ja tajuma tegelastena. Näitleja kehale keskendumine on mõeldud tegelaskuju unustamiseks ning tegelaskujule keskendumine eeldab mööda vaatamist eelkõige näitleja kehalistest omadustest. (sammas: 15–16) Seega on näitleja keha võimalik tajuda reaalsena ja fiktsionaalsena.

Fiktsionaalmaailm sarnaneb põhistruktuurides reaalse eluga, milles on samuti aeg, ruum, inimesed, sündmused, kuid teisalt on sellel maailmal autonoomsus ja see on sõltumatu tegelikkusest. Fiktsionaalsusele on omane fantaasiavabadus ning seal toimib oma tõde ja loogika. Fiktsionaalse maailma tajumine tähendab teatris etenduse ainelisest koest „läbi vaatamist“, nähes fiktsionaalset tegevuspaika ja elades kaasa fiktsionaalsetele tegelastele. (Epner 2012: 145, 148) See tähendab, et see maailm on iseseisev ja ei pea olema vastavuses reaalse maailmaga, vaid selles maailmas võib

kohata tegelasi ja sündmusi, kellega reaalses maailmas ei ole võimalik kokku puutuda. See maailm on võimalik, kuid mitte tegelik ning on üldjuhul isoleeritud reaalsest maailmast. Fiktsionaalsetes töödes eksisteerib fiktsionaalsust täpselt nii palju, kui fiktsionaalsed on nendes olevad tegelased ja sündmused ehk selle maailma loovad fiktsionaalsed tegelased ja sündmused.

Erinevad uurimused on rakendanud fiktsionaalsuse asemel mõistet „väljamõeldis“ ja reaalsuse asemel mõistet „tõde“ ning sel viisil on võimalik viidata teatriuurimuslikus aspektis Gregory Currie' fiktsiooniteooriale, milles ta analüüsib fiktsiooni vahekorda tõega ehk reaalsusega. Tõde on miski, mis vastab tegelikkusele ning seega võib Currie' teooriat rakendades väita, et reaalsus = tõde ning neid mõisteid kasutada sünonüümidenäna antud uurimuse piirides. Kuigi tõde on väga subjektiivne ja igal vastuvõtjal on oma tõde, siis ei saaks ilma seda mõistet kasutamata käsitleda nt Currie' fiktsiooniteooriat.

Iga fiktsioonaalne teos hõlmab endas väljamõeldist, mida laval esitatakse, kuid see teos ei pruugi olla täielikult fiktsionaalne ja sellist infot nimetab Currie **väljamõeldud teose tõeks**, mida ei tohi segamini ajada mõistega **väljamõeldise tõde** (Merilai 2003: 115). Väljamõeldud teose tõde võib olla väga sarnane tõele, kuid selles puudub tegelikult tõde ja seda kasutavad autorid vaatajate eksitamiseks ja kaasahaaramiseks, paludes neil rakendada ja kasutusele võtta varasemad teadmised ja kogemused. Väljamõeldise tõde ehk väljamõeldises olev tõde viitab tõepärasusele ehk see esitab tõde, mis eksisteerib reaalsuses. Need kaks mõistet on esmapilgul väga eksitavad ja segadusse ajavad, kuid erinevus on see, et välja mõeldud teose tõde võib sisaldada endas faktuaalsust. Fiktsionaalse teose olemuseks on küll väljamõeldis, kuid alati sisaldab see ka muid koostisosasid, milleks võivad olla näiteks tõde ja mittefiktsioon (samas: 115). Mõlema mõiste puhul on teos olemuselt fiktsionaalne, kuid mingi osa sellest ei pruugi olla, vaid osa infot põhineb tõesel infol. Näiteks võib olla, et kirjanik on näidendi loomisel tuginenud dokumentidele, intervjuudele või mõnele muule tõesele allikale.

Seega on mitu varianti, millest võib koosneda fiktsionaalne teos, ning Arne Merilai on esitanud need võimalikud variandid, viidates Currie'le (samas: 117):

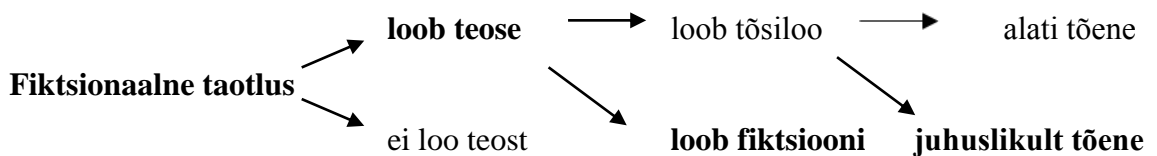
- 1) **väljamõeldisest**, kus tõde puudub;
- 2) **tegelikust tõest** ehk mittefiktsioonist, mis sisaldab reaalsusel põhinevat tõde. Tegelik tõde võib sisaldada endas:
 - a) **üldisi tõdesid**, mis kehtivad ühiskonnas kõigi jaoks, näiteks tõde elu ja surma kohta;
 - b) **erilisi tõdesid**, mis sisaldavad infot näiteks ajalooliste isikute (Napoleon, Peeter Volkonski), geograafia või ka reaalselt olemasoleva (haridus, talupidamine) kohta;
 - c) **metafoorseid tõdesid** ehk kujundlikke mudeleid ühiskonnas toimuva kohta.

Väljamõeldis, kus tõde puudub, ehk väljamõeldud teose tõde rajaneb autori mõttelennul ja fiktsionaalsuse taotlusel ning vastuvõtja ei tohiks sellises teoses segamini ajada fiktsionaalsust ja reaalsust, kuna tõde selles teoses ei eksisteeri. Tegelikust tõest ehk mittefiktsioonist koosnevad teosed jagunevad kolme võimalikku varianti, millest enamlevinud on üldistest tõdedest koosnev teos. Peaaegu igas teoses on väiteid armastuse, elu, surma, õnne kohta, mis on üldised. Erilised tõed iseloomustavad teoseid, milles viidatakse reaalse elu tegelastele ja paikadele. Reaalsusele viitav eriline tõde ei pea olema tõsi, kuid on ilmselt tõepärane, tekitades tihti vaatajas küsimusi selle tõesuse kohta. Näiteks „Peeter Volkonski viimane suudlus“ on näidend, mis sisaldab kõige enam tegelikkuse erilisi tõdesid ning mingi osa fiktsionaalsest näidendist on tõene. Metafoorne tõde viitab millelegi tõesele tegelikkuses, kuid otseselt sellele viitamata. Näiteks fiktsionaalsete tegelaste kaudu on võimalik viidata ühiskondlikule kontekstile, mis on reaalne.

Väljamõeldis sõltub autori fiktsionaalsuse taotlusest ning seda mõjutab autori ja lugeja suhe. Lugejast sõltub, kas ta usub näidendit kui tõsilugu või kui väljamõeldist, kuid see ei muuda loo faktuaalsust, vaid see sõltub ikkagi autorist (samas: 118). Kuigi vastuvõtmisel toetub vaataja oma varasematele elukogemustele, rakendades varasemalt kogetut, siis autoril ei ole võimalik arvestada iga vastuvõtja kogemustega. See tähendab,

et kui näidendis „Peeter Volkonski viimane suudlus“ võtab lugeja kõike tõena, siis autori seisukohaga ei lähe see kokku. Urmas Vadi teos „Peeter Volkonski viimane suudlus“ on väljamõeldis, kuid vaataja vastuvõttu ei saa autor enam kontrollida. Esiteks selle pärast, et vastuvõtmise hetkel ei pruugi vastuvõtja teada autori taotlusi ja eesmärke ning teiseks ei saa autor arvestada erinevaid vastuvõtumudeleid. Vadi taotlus on olnud luua fiktsioon, mis lähtub autori taotlusest ning mis sisuliselt on juhuslikult ja valikuliselt ka tõene.

Merilai (samas: 119) esitab skeemi autori fiktsionaalsuse taotluse tulemustest, mille tulemuseks on fiktsioon, mis võib olla juhuslikult tõene. See skeem iseloomustab ka Vadi näidendit ja lavastust „Peeter Volkonski viimane suudlus“:

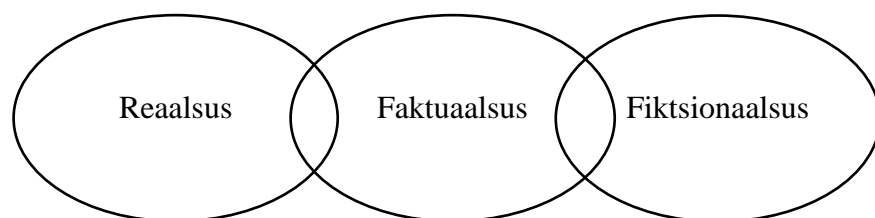


Kui autor võtab eesmärgiks luua teose, millel on fiktsionaalne taotlus, siis see tähendab seda, et tulemuseks on väljamõeldis ehk fiktsioon. Säilida võib aga võimalus, et tulemuseks on teos, mis sisaldab tõde, ning tõene väljamõeldis ei ole enam absurdne oksüümoron, vaid võimalik (samas).

Fiktsionaalne teos võib koosneda erinevatest tõdedest – seal võib leiduda nii reaalsed tõe, mis eksisteerib ka reaalsuses, kui ka / või fiktsionaalset tõe ehk väljamõeldud teose tõe. Fiktsionaalsed tõed ei ole päris tõe, mida ei usuta päriselt, kuid neid usutakse mängult (samas: 120). Fiktsionaalne tõe ei ole mõeldud olema tõi ega mõeldud ka uskumiseks, vaid see on mõeldud selleks, et edasi anda mingit lugu, mis sisaldab fiktsiooni. Enamasti on fiktsionaalsed maailmad mõistetavad kui fiktsionaalsete tõdede kogumid. Fakt, et tegelane Peeter Volkonski eksisteerib fiktsionaalses maailmas, viitab faktile, et ta eksisteerib fiktsionaalsel tasandil ja see kuulub fiktsionaalse tõe juurde. Peeter Volkonski kaudu on näitlikustamine segadusse ajav, kuna juhtumisi on reaalses elus olemas inimene, kelle nimi on Peeter Volkonski, kuid viimase näite puhul pean silmas vaid fiktsionaalset teost ja fiktsionaalset tegelast Peeter Volkonskit.

Fiktsiooni puhul võib tegu olla ka millegagi, millel on tõepõhi all ehk etenduse fiktsionaalne maailm võib põhineda reaalsel faktidel ning selle iseloomustamiseks saab kasutada mõistet „**faktuaalsus**“. Faktuaalsust ja tõepärasust eristab see, et kui tõepärane info ei pruugi vastata täpselt õigele/reaalsele infole, vaid võib olla viide millelegi, mis paneb vaatajad fiktsionaalsuses kahtlema, siis faktuaalsus eeldab reaalsel infot, mis vastab reaalsusele ja on reaalses elus tõsi. Faktuaalsus on mõiste, mida kasutan magistritöös ainult teksti tasandil ehk fiktsionaalse teose aines võib olla faktuaalne. Faktidel ei saa olla olemasolu astmeid – need kas eksisteerivad või mitte (samas: 122), seega ei saa faktuaalsus olla reaalsusele lähedal, vaid see ongi reaalsest maailmast pärit. Kuid mõiste „faktuaalne“ ei ole täiesti selge ja läbipaistev ning selle kasutamisega kaasnevad omad raskused, kuna fiktsioon võib sisaldada fakte.

Gerard Genette, kes on tegelenud fiktsionaalse ja faktuaalse narratiivi uurimisega, võttis selle mõiste kasutusele, kuna ta ei soovinud kasutada mõistet „fiktsioon“ pidevalt eitavas väljenduslaadis (mittefiktsioon, mittefiktsionaalsus) (Genette 1990: 756). Ta ei kasutanud ka mõistet „reaalsus“, kuna teksti ja narratiivi tasandil seda mõistet ei kasutata. Faktuaalne aines/materjal toetub ajakohasele ja aktuaalsele materjalile, millel on tõepõhi all. Fiktsionaalsust ja faktuaalsust peetakse tihti vastanditeks, kuid selge on see, et need võivad hõlmata üksteist (näiteks fiktsionaalne teos võib olla täielikult faktuaalne). Faktuaalsete narratiivide alla paigutatakse enamasti ajaloolised narratiivid, mis kasutavad ajaloolisi fakte. Kui võrrelda mõisteid „faktuaalsus“, „fiktsionaalsus“ ja „reaalsus“, siis paigutades need joonisele, jääks ühele poole reaalsus, teisele poole fiktsionaalsus ning keskele faktuaalsus, kuna see on reaalsusel põhinev fiktsioon.



Fiktsionaalsus ja faktuaalsus võivad algselt tunduda väliselt väljenduslaadilt sarnased või lausa eristamatud, kuid nende sisuline erinevus võib tekitada segadusi. Nende ainelise viitelisuse uskumisel või mitteuskumisel võivad olla pöördumatud tagajärjed,

kuna fiktsioonist ei osata eristada faktidel põhinevat infot. Kuigi minu töö eesmärk ei ole uurida fiktsionaalset ja faktuaalset narratiivi, on siiski võimalik tugineda teoreetilistes uurimisküsimustes laiemale kontekstile ja teooriatele, mis on teatrivaldkonnavälised, nt kirjandusteadusele. Nii faktuaalsus kui fiktsionaalsus laval on representatsioonid ja need on kellegi poolt loodud. Kuigi iga narratiiv loob mingi maailma, on siiski oluline osata eristada fiktsionaalset ja faktuaalset maailma, kuna neid segi ajades võivad tekkida segadused.

Need kaks mõistet on siiski antonüümid ja neid saab võrrelda järgnevate parameetritega:

- a) faktuaalne narratiiv on viiteline ning fiktsionaalsel puudub viitelisus (vähemalt mitte meie maailmas);
- b) faktuaalne narratiiv nõuab viiteid tõepärasusele, kuid fiktsionaalne narratiiv ei eelda neid nii palju;
- c) faktuaalses narratiivis on narratiivi autor ja jutustaja samad isikud, kuid fiktsionaalses narratiivis jutustaja (kes on osa fiktsionaalsest maailmast) erineb autorist (kes on osa reaalsest maailmast). (Schaeffer 2013: 1)

Nende punktide käsitlemisel ei lähtu Schaeffer teatrist, vaid tugineb kirjandusele, kuid need punktid on sobilikud ka käsitlemaks teatrit ja näidendit (kolmas punkt juhul, kui näidendis on jutustaja).

Schaeffer toetub Genette'le (1990: 757), kes väidab, et fiktsionaalne ja faktuaalne narratiiv käituvad erinevalt loo suhtes, mida nad edastavad, kuna ühel juhul on tegemist tõepärasel infol põhinev looga, kuid fiktsionaalse loo puhul on keegi selle täielikult välja mõeldud. Genette on paralleelselt tegelenud fiktsionaalse ja faktuaalse narratiivi uurimisega, kuna varasemalt on uurijad suunanud oma uurimusküsimused ja tähelepanu pigem fiktsionaalsele narratiivile, kuid fiktsionaalne narratiiv võib sisaldada väga palju faktuaalset (samas: 760).

1.3. Teatrikommunikatsioon

Teatrietendus kujutab endast keerulist teksti, kus lisaks näitlejatele ja vaatajatele on veel märgisüsteeme (näitlejate tegevus, sõnaline tekst, dekoratsioonid, rekvisiidid, heli- ja valguskujundus) ning need on vastuolulised, kuna märk on alati reaalne ja samas illusoorne. Märgid on reaalsed, kuna olemuslikult on nad materiaalsed ning nende fiktsionaalsus seisneb selles, et nad tähistavad midagi muud, endast erinevat. (Lotman 1991) Lotman kasutab mõistet „illusioon“, kuid mõisteid illusioon ja fiktsioon saab võrdsustada teatriuurimuslikus kontekstis, kuna eelpool lahti seletatud fiktsioon on tähenduselt võrdne illusiooniga, mis viitab pettekujutlusele ja aluseta lootusele. Kunstiteose vastuvõtul võib fiktsionaalsust ja reaalsust olemasolu tajuda, kuid on tõenäoline, et üks domineerib teisest rohkem. Teatris olles on vaataja pidevalt teadlik etenduse kunstlikkusest, kuid teiselt poolt on olemas ka teatrireaalsus, mis ei lase tegelastel mõjuda reaalsestena.

Fiktsionaalsuse ja reaalsuse uurimisel on erinevad teoreetikud leidnud, et neid ei tajuta eraldi. Luule Epner peab sellist mõtlemist, kus arvatakse, et fiktsiooni ja reaalsust kogetakse vaheldumisi, lihtsustavaks, justkui vaataja vajutaks fiktsiooni-taju kord sisse, kord välja (2012: 149). Sellist teooriat on kritiseerinud ka Jean-Marie Schaeffer (2010: 166), kes leiab, et vaataja ei rända kahe maailma vahepeal, vaid ta tajub fiktsionaalset ja reaalsset maailma samaaegselt. Etenduse vastuvõtuprotsessis kogeb vaataja reaalsset ja fiktsionaalset maailma paralleelselt ning Siegfried J. Schmidt, kelle teooriat on kasutanud ka Anneli Saro (2004: 56) oma doktoritöös, on selle tarbeks kasutusele võtnud mõisted „**esteetiline konventsioon**“ ja „**reaalsuskonventsioon**“.

Esteetilisest konventsioonist võib tõlgendada kui fiktsionaalse maailma tajumist. Schmidt mõtestab seda kui kunstimärkide kunstlikkuse tunnetamist ning reaalsuskonventsioon hõlmab endas fiktsionaalse unustamist ja kunstimärkide tõlgendamist loomulike märkidena (samas). Vaataja, kes kogeb laval esitatut fiktsionaalse ja kunstlikuna, tunneb teatrimaailma reegleid ning oskab eristada seda reaalsest elust, paigutades end fiktsionaalsest maailmast väljapoole. Reaalsuskonventsioon ei hülga täielikult fiktsiooni, vaid selle tajumisel suudab teatritvaataja reageerida reaalse emotsioonidega fiktsioonile.

Kui jääda definitsiooni piiridesse, siis fiktsioonil puudub alus ehk tal ei tohiks olla mingit seost reaalsusega. Selleks aga, et fiktsioon oleks usutav, modelleeritakse see tihti reaalsusprintsipiidest lähtudes. Fiktsiooni uskumist nimetatakse teooriates ka **mängult uskumiseks** ehk *make-believe* teooriaks. Näiteks väide, et Laura Peterson torkas end terariistaga, on tõsi ainult fiktsionaalse teose raames, kuid väljaspool teost see enam ei kehti. Mängult uskumise tõdesid jälgides tajub vastuvõtja, et ta osaleb protsessis vastuvõtjana, kuid ta ei ole ise kindlasti osa fiktsiooni tõest (Merilai 2003: 121). Vastuvõtja teab, et ta ei asu tegelikult maailmas, vaid mängumaailmas. See mängumaailm on sarnane sellele maailmale, mille loovad lapsed mängides, ning sarnaselt sellele, kuidas lapsed tajuvad mängumaailma, tajutakse ka fiktsiooni. Nii laste mänguprotsessis kui ka etenduse vastuvõtmist mõtestatakse mõistega „mängult uskumine“. Fiktsionaalsesse maailma toimub samuti sisenemine ning vaataja kujutab end kui väikest osa sellest. Vaataja ei saa hetkeks ka uskuda, et sündmused, mis aset leiavad, on reaalsed, kuna sel juhul ei võimaldaks fiktsiooni tajumise kogemus suurt naudingut. Selline teooria lubab siseneda fiktsionaalsesse maailma vaatamata sellele, et tegelikult istutakse teatrisaalis. Mängult uskumist soodustavad teoses kasutatud faktid, mis viitavad reaalsusele – näiteks pärisnimed, reaalsed asukohad jne, ehk eelpool nimetatud erilised tõed. Nad viitavad küll reaalsusele, kuid neid rakendatakse ainult fiktsionaalse teose raames. Ei ole välistatud, et esmalt reaalsusele viitavad viited osutavad hiljem järjekordsele fiktsioonile viitajaks viisil, et näiteks tegelane Peeter Volkonski tundub olevat otsene viide näitleja Peeter Volkonskile, kuid tegelikult ei pruugi tal olla näitlejaga mingisugust seost.

Fiktsionaalsele maailmale on võimalik reageerida samade emotsioonidega, nagu me reageerime reaalsele maailmale. Samuti loovad fiktsionaalseid maailmasid reaalsed inimesed ning fiktsionaalse maailma mõjusid reaalsusele on uuritud mõistega „**fiktsionaalsuse paradoks**“. Mängult uskumine mahub laiemalt selle mõiste alla, mida on fiktsiooniteoorias uuritud nii teatri kontekstis kui ka teistes kunstivaldkondades. Fiktsionaalsus- ja reaalsusprintsipi uurides on üheks põhiküsimuseks see, kuidas on võimalik reageerida emotsionaalselt millelegi, mida me ei usu. Siin ongi tegu fiktsionaalsuse paradoksiga, mis on teema, mida on uuritud erinevates valdkondades – filosoofias, psühholoogias, kirjanduses – ning see on laiahaardeline mõiste, kuid antud

töös püüan seda käsitleda ühe osana reaalsuse ja fiktsionaalsuse uurimusest ning keskenduda teatri valdkonnale selle mõiste tähenduses. Esmakordselt sõnastas fiktsionaalsuse paradoksi Colin Radford 1975. aastal artiklis „How can we be moved by the fate of Anna Karenina?“.

Fiktsionaalsuse paradoksi all käsitletakse enamasti kahte teooriat, mis on üksteisele vastandlikud:

- 1) mängult uskumise teooria ehk me võime kujutuslikult sisendada fiktsionaalsesse maailma sarnaselt sellele, kuidas lapsed sisenevad mängude uskumise maailma. Sel viisil luuakse endale fiktsionaalne maailm, kus on võimalik kogeda fiktsionaalsust eraldi reaalsest maailmast;
- 2) fiktsionaalsusel lastakse mõjutada reaalsust ehk päriselu. (Worth 2004: 443)

Fiktsionaalsetele maailmadele reageeritakse tihti nii, nagu me reageerime reaalsele maailmale, vähemalt see paistab nii. Fiktsionaalse teose vastuvõtja ei pea uskuma fiktsiooni selleks, et olla mõjutatud sellest maailmast. Fiktsionaalsuse paradoksi üheks huvitavaks uurimusküsimuseks ongi see, et mis suhe saab olla reaalse ja fiktsionaalse maailma vahel ning kuidas reaalsed inimesed toimivad vastastikku fiktsionaalsete tegelastega. Fiktsionaalsed tegelased eksisteerivad näiteks teatris, kirjanduses ja filmikunstis ning neis kõigis valdkondades on võimalik ühiselt iseloomustada fiktsionaalset tegelast – fiktsionaalsed tegelased on olendid, kellel on võime tegutseda ja mõelda fiktsionaalses maailmas (Eder jt 2010: 10). Fiktsionaalsetele tegelastele on võimalik omandada reaalseid tunnuseid, kuid nad tekivad fiktsionaalse aluse pinnal, näiteks näidendi. Teatrikunstis on tegelaste loojaks algselt kirjanik ja seejärel näitleja. Näitleja on see, kes omistab fiktsionaalsele tegelasele reaalse elu omadused, ning näitlemiseprotsessist alates hakkab tekkima segunemine reaalse ja fiktsionaalse maailma vahel.

Reaalse maailma inimesed saavad hoolida, armastada ja vihata fiktsionaalseid tegelasi ning selle tingib see, et me tajume neid läbi maailma, milles me ise asume. Vaatajana on võimalik kaasa tunda fiktsionaalsele tegelasele, kuid samal ajal

teadvustatakse endale, et neid tegelasi reaalselt ei eksisteeri. On selge, et tundelised reageerimised fiktsioonile tunduvad sarnased olevat reageeringutele, mida tunneme mittefiktsiooni ehk reaalsuse tajumise suhtes. Vaatajas tekivad füüsilised emotsioonid, mis on sarnased reaalsuse tajumisele, kuid vahe on selles, mis on nende reageeringute põhjuseks. Fiktsionaalse teose vastuvõtul on emotsioonide esilekutsuja fiktsioon, mitte reaalsus, ning see ilmselt ongi kõike suurem vahe reaalsuse ja fiktsiooni tajumise vahel.

20. sajandi lõpu ja 21. sajandi alguse teater tekitab järjest enam olukordi, kus püütakse segada fiktsiooni nautimist, ning selleks on teater kasutanud paradoksi, kus vaatajal ei lasta langeda fiktsionaalsesse maailma. Üheks selliseks vahendiks on ka piiride hägustamine ja vaataja mugavusstoonist väljatoomine, näiteks eepilises, postmodernses ja postdramaatilises teatris. Vaatamata sellele on teatris veel siiski olukordi, kus mingi osa teadvusest siiski usub tegelase kogetud emotsioone.

Fiktsionaalsed tegelased põhjustavad reaalsel inimestel emotsioone, mis on reaalselt olemas (näiteks naer, nutt, rõõm jne). Kui kirjanduses esineb selline olukord ilmneb tavaliselt vaid ühe suunal (Walton 1978: 12), siis teatris on see kahesuunaline, mõjutades pärast etendust vaataja teadmisi reaalsest maailmast. Tegelase Volkonski esitatud repliigid teoses „Peeter Volkonski viimane suudlus“ võivad publikule tunduda tõepärasena ning mõjutada hilisemaid teadmisi näitlejast Peeter Volkonskist. Näiteks, et ühel korral ei jõudnudki Volkonski lavale, kuna pärast räägiti, et ta oli purjus. Või koht, kus ta kritiseerib erinevaid teatripublikuid, mainides iga tüübi puhul negatiivset, mis talle ei meeldi. Üldjuhul ei saa publik tekitada fiktsionaalsetes tegelastes emotsioone, kuid on ka erandeid. Näiteks kaasaegses teatris ei ole enam harukordne see, kui vaatajal palutakse tulla saalist lavale ja täita mingi ülesanne, mille põhjal jätkub etendus. Sellistel juhtudel on näitlejatel tavaliselt loo jätkuv liin välja mõeldud, kui vaatajal on võimalus sekkuda etendusse, tekitades näitlejates emotsioone, mida näitlejad ei ole ette näinud. Kuna näitleja esitab fiktsionaalset tegelast, siis peaksid need emotsioonid justkui kuuluma sellele tegelasele.

Fiktsionaalseid tegelasi saavad üldiselt mõjutada vaid teised fiktsionaalsed tegelased, kuna reaalses maailmas olevad inimesed asuvad teises maailmas. Nii ei ole võimalik päästa Naist lavastuse lõpus terariista hoobist, mis tekib rüseluse käigus. Publikust võib

keegi lavale joosta, kuid suure tõenäosusega unustaks näitleja rolli ja reageeriks olukorrale näitlejana, mitte tegelasena. Enamasti on vaatajad aga teadlikud sellest, et nad vaatavad lavastust, milles on fiktsionaalsed tegelased. Publikul ei ole üldjuhul võimalust mõjutada fiktsionaalset maailma, vaid seda saab muuta enne lavale jõudmist näidendi kirjutamise ajal ning paluda autoril teha muudatused fiktsionaalsesse maailma enne, kui see valmis saab (samas: 13). Vaid sel viisil on võimalik sellesse maailma sekkuda ning etenduse ajal on seda ekslik teha. See, mis juhtub fiktsionaalses maailmas, sõltub autori fiktsionaalsuse taotlusest ning autoril on võimalik mõjutada seda maailma igas suunas.

Fiktsionaalset tegelast tutvustatakse vastuvõtjale esmakordselt fiktsionaalses teoses ning üldiselt ei viita nad konkreetsele inimesele reaalsest elust, kuid võib juhtuda, et tegelane võib viidata reaalsest elust pärit inimesele (nt Napoleon, Peeter Volkonski). Seega on ka isikuid, kes kuuluvad mõlemasse maailma korraga – näiteks näitleja Peeter Volkonski ja tegelane Peeter Volkonski. See, mis juhtub fiktsionaalses maailmas võib olla mõjutatud reaalsest maailmast ning näitleja Peeter Volkonski võis mõjutada Vadit tegelase Peeter Volkonski loomisel. On ka selliseid fiktsionaalseid tegelasi, keda teavad väga paljud lugejad/vaatajad üle maailma, nagu näiteks Robinson Crusoe, Anna Karenina. Fiktsionaalsed tegelased on keerulised, kuna nad võivad meenutada reaalse elu tegelasi, kuid nad ei ilmu kunagi reaalsuses. Fiktsionaalsete tegelaste loomisel on autori jaoks kõige keerulisem see, kuidas luua neid viisil, mis ärataks inimestes tundeid ja mõtteid.

2. LAVASTUSE „PEETER VOLKONSKI VIIMANE SUUDLUS“ ANALÜÜS

Draamafestivali eelraamatus (2011: 44–47) on Ott Karulin asetanud end Urmas Vadi rolli ja kirjutanud kirja „Urmas Vadi kiri vaatajale“: „Ma tahtsin tekitada fiktsiooni, kus säiliks vaataja uudishimu, et kui biograafilised need lood siiski on, kus jookseb piir näitleja enese ja tema rolli vahel, sest kunsti eesmärk peakski olema võimalus, et äkki astutakse sealtpoolt piiri siia poole (see piir võiks siiski jääda, päris publiku sekka ei peaks näitleja minema).“ Karulin on teinud Vadiga sama, mis Vadi tegi Laura Petersoni ja Peeter Volkonskiga, kes mängisid lavastuses „Peeter Volkonski viimane suudlus“, hägustades piiri inimese ja tema fiktsionaalse identiteedi vahel. Karulini teksti lugeja ei pruugi samuti teada, kuidas täpselt jaguneb autorlus Karulini ja Vadi vahel, ta võib vaid tugineda erinevatele oletustele. Lavastust analüüsima hakates võib ju oletada, et näitlejaid Petersoni ja Volkonskit ei saa samastada laval olevate tegelastega, kuid nende vaheline piir jääbki ähmaseks ja arvatavaks.

„Peeter Volkonski viimane suudlus“ põhineb Urmas Vadi samanimelisel näidendil, mille lavastajaks on teksti autor Urmas Vadi ja mis esietendus 15.04.2010 Tartus Genialistide klubi saalis. Keskealist meest mängis Peeter Volkonski ning Noort ja habrast naist Laura Peterson. Analüüsitav näidend/lavastus põhineb nii biograafilistel (reaalsetel) kui ka fiktsionaalsetel sündmustel, hõlmates endas faktuaalsust, ning see muudab piiri fiktsionaalse ja reaalse vahel häguseks. Teose analüüsil tuginen lisaks isiklikule teatrikogemusele (etendus nähtud 2010. aasta sügisel) näidendile „Peeter Volkonski viimane suudlus“, mis ilmus 2011. aastal Tartu Uue Teatri väljaandes, ning etendusele, mille videosalvestis ei ole avalikult kättesaadav, kuid mille andis mulle kasutamiseks Tartu Uus Teater (filmitud 04.09.2011) Kuna näidendis ja etenduses on küllaltki palju nihkeid, siis erinevuste tekkimisel tuginen näidendile, kuna võib arvata, et lavastuses tekkinud tekstilised muutused on sündinud proovi- või etendamisprotsessi käigus ning Urmas Vadi pole neid algselt sellisel kujul teksti sisse kirjutanud. Trükitud näidend ilmus aasta pärast esietendust ning sellele faktile tuginedes loodan, et teksti kujul on tegu Vadi lõpliku variandiga. Kuna iga etendus on mingil määral erinev, siis analüüsides ei ole võimalik tugineda nendele paljudele erivariantidele.

„Peeter Volkonski viimane suudlus“ on esimene Vadi kirjutatud isikunäidendite triloogiast, kuhu kuuluvad veel „Rein Pakk otsib naist“ (2012) ja „Rudolf Allaberdi testament“ (2012). Vadi on kirjanik, kelle paljudes näidendites ristuvad fantaasiamaailm ja argielu. Need kaks maailma võivad tihti sulanduda ning piirid reaalse ja fiktsionaalse vahel muutuvad olematuks. Nendel põhjustel ongi Vadi üks huvitavamaid eesti näitekirjanikke, kelle loomingut uurida fiktsionaalsus- ja reaalsuspriintiibi taustal. Vadi on nii varasemates näidendites („Elvis oli kapis!“) ja stsenaariumites („Kohtumine tundmatuga“, „Georg“) kui ka hilisemates („Rein Pakk otsib naist“, „Rudolf Allaberdi testament“, „Hullumaja suvepäevad Vaino Vahingu ainetel“) dramatiseerinud reaalselt ja fiktsionaalselt (illusoorset, kujuteldavat) elu, kuulsaid ja mittekuulsaid inimesi ning loonud illusioone, kus vaatajad on tunnistajaks kellegi elu trajektoiril.

Vadi tekstid on keerulised ja vajavad seetõttu ka tähelepanu. Vadi on kirjutanud nii novelle, romaane, näidendeid kui ka stsenaariume. Kuigi tundub, et erinevates žanrites kirjutamine nõuab erinevaid distsipliine ja lähenemisi (erinev keelekasutus, ruumi ja aja vormistamine, füüsilised tasandid, autori suhtlemine publikuga), siis Vadi ei ole hüljanud erinevates kirjandusliikides piiride ületamise soovi. Tema teoste puhul on kõige huvitavamaks asjaoluks see, et nii „Peeter Volkonski viimases suudluses“ kui ka teistes näidendites toimub pidev piiride hägustamine reaalse ja fiktsionaalse vahel – jääb arusaamatuks, kas tegu on biograafilise tekstiga, mille on kokku kirjutanud Vadi, või on tegu fiktsionaalsusega, millel pole reaalsusega mingit seost. Samuti võib tekstides leida ka faktuaalsust ehk biograafilisi fakte, millel on kindel seos reaalsete isikutega. Need faktid on seotud näidendi tegelastega ning kõigil nendel juhtudel on keskmes kellegi elu. Vadil on olnud võimalus kasutada nii palju informatsiooni kui võimalik, nii paljudest allikatest kui on soovi reaalsete inimeste kohta, kellele viitavad mõlemad näidendi tegelased. Näidendi „Peeter Volkonski viimane suudlus“ tekst võib põhineda isiklikule ja ajaloolisele reaalsusele, kuid see on siiski kirjaniku tõlgendus. Kirjaniku fiktsionaalsel tõlgendusel, mis on väga sarnane reaalsusele, on oht hakata mõjutama reaalsust, kuna see võib tunda reaalsena faktide hulga tõttu. Faktuaalne narratiiv on viiteline ning see toetub reaalsetele materjalidele, millel on tõepõhi all. Ka biograafiates ja ajalooraamatutes ei saa ilma kirjaniku tõlgenduseta ning igas sellises teoses tuleb arvestada autori subjektiivsusega. Iseasi on aga see, kas vastuvõtja oskab eristada autori

subjektiivsust faktidest ja tõepärasest infost. Selliste näidendite/lavastuste puhul on publikule omistatud aktiivne roll, kus vaatajad on pandud dilemma ette, kas lavastuse sündmustik ja tegelased põhinevad reaalsusel või mitte. Publik hakkab märkama enda rolli olulisust, kuna talle on tehtud ülesandeks kaasa mõelda ja mõtiskelda selle üle, mis selles loos on tõsi ja mis mitte. Sellised näidendid saavad olla aluseks uurimusele, mis käsitleb piiri reaalse ja fiktsionaalse vahel, lastes lugejal/publikul olla otsustajateks. Nende kahe piiriala hämardab omakorda loo faktuaalsus, mille puudumisel ei oleks teema käsitlemine nii aktuaalne.

„Peeter Volkonski viimases suudluses“ asetab Vadi lavale kaks tegelast, Naise ja Mehe, kelle kaudu rõhutab ta teose reaalsust, fiktsionaalsust ja faktuaalsust. Antud teose vastuvõtul on võimalik lähtuda kolmest retseptsioonistrateegiast, mille taustal uurida fiktsionaalsuse ja reaalsuse tajumist.

A. Vaataja tajub selgelt näidendi/lavastuse faktoloogilist alust ja reaalsust.

Selle variandi puhul tajub vaataja reaalselt maailma ja laval olevaid isikuid vaadates mõtleb ta pidevalt reaalsele näitlejatele, kellele on omistatud tegelase roll. Reaalsust tajub vaataja läbi reaalsuskonventsiooni, mille läbi tajutakse kunstilisi märke reaalsena. Reaalsuse vältimine laval on võimatu, kuna reaalsed on näitlejad, kes on laval, reaalsusele viitab etenduse ruum ning reaalne on aeg. Lavastust tutvustavates tekstides ja reklaamides teavitatakse vaatajaid sellest, milliste näitlejatega toimub teatriõhtul kohtumine ning selle taustal on keeruline ignoreerida reaalseid näitlejaid. Veel reaalsemaks muutub olukord siis, kui lavastuse pealkirjas kasutatakse reaalse inimese nime, mis paratamatult tekitab seoseid selle inimesega. Muidugi oleneb seoste tekkimine vastuvõtjast ja tema varasematest teadmistest ja kogemustest, kuid siinkohal lähtun teadlikust vaatajast.

Faktoloogilisele alusele tuginedes tajub vaataja reaalsust, millest on nõ laenatud reaalsele elule vastavad faktid, tegelik tõde. Faktuaalsus hõlmab tekstilist tasandit, mille kaudu viidatakse reaalse elu faktidele. Lavastuses „Peeter Volkonski viimane suudlus“ esitab näitleja samanimelist tegelast ehk tegelast Peeter Volkonski ning see ei pruugi

lasta unustada näitleja fenomenoloogilist keha. Variandi A puhul võetakse etendust vastu nagu loengut, millel on faktoloogiline alus.

B. Vaataja usub, et näidend/lavastus on fiktsionaalne.

Teatrietendus on protsess, mille kaudu on konkreetsed mõtted ja tunded publikule edasi antud, ning selle variandi puhul teeb publik koostööd näitlejaga. Publik on liigutatud fiktsionaalsetest sündmustest, mis ilmnevad laval, ning nad võivad samastada end sellega, mida kogeb fiktsionaalne tegelane. Näidendi/lavastuse maailm on fiktsionaalne, kuna see moodustub fiktsionaalsetest tegelastest ja sündmustest. Vaatajad tajuvad etendust läbi esteetilise konventsiooni ehk nad mõistavad kunstimärkide kunstilisust.

Teatris võivad situatsioonid vastata näitleja jaoks tõelistele biograafilistele võimalustele ehk üldistele tõdedele – armumine, suremine, sõbra kaotamine, kuid mingitesse situatsioonidesse ei ole võimalik päriselt enam sattuda – näiteks olla kuri võlur, tulnukas või elada keskajal. Vaatamata sellele, kas etendatud eksistentsiaalne võimalus on näitleja jaoks biograafiline kogemus või mitte, on fiktsiooni kogemine juurdepääs, kus inimene eksisteerib radikaalselt teisel kujul. Fiktsionaalne maailm on iseseisev maailm ning ei pea olema vastavuses reaalse maailmaga. Teatriskäija võib muretseda ja mõelda, et Mees torkab mõõgaga Naist, kuid ta ei kutsu politseid, kuna ta tajub fiktsionaalset maailma. Variandi B puhul võetakse etendus vastu nagu fiktsiooni.

C. Vaataja tajub fiktsionaalset ja reaalsset maailma korraga.

Teatrietendus koosneb märkidest, mis on alati reaalsed ning samal ajal fiktsionaalsed, kuna märk on alati reaalne ning samal viitab see millelegi muule. Selle asemel, et märgata laval ainult näitlejaid ja dekoratsioone, samastab publik end tegelastega mingis kindlas ajas ja ruumis. Sellise variandi puhul tajub vaataja reaalsset ja fiktsionaalset maailma korraga, mis hõlmab nii esteetilist kui ka reaalsuskonventsiooni. Fiktsionaalse maailma puhul tajub vastuvõtja selle kunstlikkust ning reaalsuskonventsioon hõlmab endas fiktsionaalse unustamist.

Teatrietendus haarab enda fiktsionaalsusesse keerulisemalt kui näiteks film ning sel põhjusel jääb vaataja enamasti kuhugi kahe maailma vahele. Teooriat käsitledes selgus,

et vaataja, kes tajub mõlemat maailma korraga, ei rända kahe maailma vahepeal, vaid ta tajub fiktsionaalset ja reaalsust maailma samaaegselt.

Nende võimaliku kolme variandi kaudu analüüsin näidendi/etenduse fiktsionaalsust ja reaalsust, mis hõlmavad näitlejaid, teksti/näidendit, tegelasi, aegruumi ja vaatajat. Analüüsis kasutan selgepiiriliste väidete puhul märke (A), (B) ja (C), mis on viited eelpool nimetatud väidetele, ning mis peaksid aitama luua süsteemsemat pilti sellest, milliseid retseptsioonistrateegiaid hõlmab „Peeter Volkonski viimane suudlus“.

Etenduse analüüsis käsitlen jooksvalt kõiki kolme retseptsioonistrateegiat, kuid kuna need ei ole tihti nii selgepiirilised, siis võib juhtuda, et ühte analüüsides puututakse kokku ka teiste väidetega. Neid kolme võimalust käsitledes jään pigem vaatajakeskseks, kuna näitleja poolelt vaadatuna nõuaks see eraldi uurimustööd ning teatrivaataja positsioonile on end kergem paigutada kui näitleja omale. Järgnevalt olen püüdnud etenduse analüüsi struktureerida, kuid jällegi on see vaid orientiiriks, mitte piiriks, kuna etenduses on need kategooriad omavahel tihedalt seotud.

2.1. Pealkiri ja näitlejad

Urmas Vadi on öelnud, et ta liigitab enda teostes tegelased kaheks:

- 1) tegelased, kes võivad olla ükskõik kes;
- 2) tegelased, kelle kirjutamisel ta lähtub nende elust, loomingust ja nendest faktidest, mis on päriselt toimunud nende elus. (Mänd, Põllu 2006: 68)

„Peeter Volkonski viimane suudlus“ on näide teisest variandist, kus autor on võtnud aluseks reaalsed inimesed, kelle elu ja loomingu põhjal on sündinud näidend.

Reaalsus (A) on see, et lavastus „Peeter Volkonski viimane suuluse“ põhineb Urmas Vadi samanimelisel näidendil, mis on mõeldud esitamiseks kahele näitlejale – tegelased on Keskealine mees (edaspidi Mees) ning Noor ja habras naine (edaspidi Naine). Lavastuses on näitlejateks Peeter Volkonski ja Laura Peterson. Peeter Volkonski (sündinud 1954) on Eesti muusik, näitleja ja teatrilavastaja, kes on lõpetanud 1976. aastal Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri 7. lennu. Laura Peterson

(sündinud 1983) on Eesti näitleja, kes on lõpetanud Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikooli 22. lennu ning on 2014. aasta seisuga Theatrumi näitleja.

Vadi on loonud näidendi, mis muudab piiri reaalsuse ja fiktsionaalsuse vahel hägusaks, kuna see hõlmab endas hulgaliselt viiteid reaalse elu sündmustele, inimestele ja kohtadele. Reaalsuse representeerimise strateegiatest kasutab Vadi reaalsuse elementide presenteerimist, kasutades dokumentaalset materjali, mis puudutab näitlejaid, keda Vadi on lavastuses kasutanud. Reaalsuse vältimine teatrilaval on võimatu, kuna näitlejad on reaalsed inimesed, keda publik laval vaatab. Kuna tegelasi esitavad reaalsed isikud ehk näitlejad, siis on see üks põhjus, mis muudab piiri reaalsuse ja fiktsionaalsuse vahel ebaselgeks.

„Peeter Volkonski viimases suudluses“ on juba enne etenduse algust fiktsionaalsesse maailma süvenemine raskendatud, kuna lavastuse pealkirjas kasutatakse reaalse inimese nime, kes on kogenud teatrivaatajale kindlasti teada reaalsest elust (A). Sellele ei aita kaasa ka see, kui etenduse alguses sisenevad saali Peeter Volkonski ja Laura Peterson oma üsna tavapärase välimuse ja riietusega. Fiktsionaalne maailm ei alga vaataja jaoks etenduse alguses, kuna tegelane Peeter Volkonski hakkab kirjeldama igapäevaelu toimetusi, mis võivad samas viidata ka näitleja Peeter Volkonski tegemistele ning mõjuvad seega nagu kontakti loomine näitleja ja publiku vahel, võte, mida on etenduste proloogides ja epiloogides juba antiigist alates kasutatud. Näitlejad Volkonski ja Peterson on terve aja laval kohalolevad ning näidendi tekst ei ole see, mis etenduse alguses aitaks unustada reaalsust. Väljamõeldud maailm algab Mehe monoloogiga, milles ta hakkab rääkima vanast spordisaalist ja selles toimunud kunagistest sündmustest. Siin kohal tuleb mainida, et säilib tõenäosus, et see lugu ei olegi väljamõeldud, kuid seda teab vaid teose autor (C). Loo fiktsionaalsus hakkab end ilmutama, kui kunagist kehalise kasvatusõpetajat kirjeldades selgub, et Volkonski ja õpetaja on kirjelduse järgi hämmastavalt sarnased, kuid vaatajad ilmselt oletavad, et Volkonski ei ole kehalise kasvatusõpetaja ametit pidanud (B). Näitlejad mõjutavad reaalsust eelkõige kehade, mis on laval esitatud muutumata kujul, olles identsed näitlejate reaalsele kehale, ning mis samal ajal kannavad endas viidet näitleja reaalsele ehk fenomenoloogilisele kehale kui ka tegelase kehale. Volkonski vuntsid on viide kehalise kasvatusõpetaja vuntsidele ning need hakkavad looma paralleele.

See, et saali oli kunagi spordisaal, vastab reaalsusele ning „Peeter Volkonski viimane suudlus“ sisaldab endas suurel määral erilisi tõdesid, infot reaalsest elust pärit inimeste, paikade ja sündmuste kohta ning neid tõdesid võib nimetada faktuaalsuseks.

2.2. Tekst/näidend

Näidend on tihedalt põimitud fiktsionaalsuse, reaalsuse ja faktuaalsusega ning nad esinevad teoses nii, et nende eristamine võib tihti olla võimatu. Näidendi tekst on fiktsionaalne, kuid Vadi on selle tihedalt põiminud faktuaalsusega, mis toob loosse tugeva reaalsuse tasandi koos faktidega. Loost leiab palju fakte, mis on reaalsest elust pärit ja vastavad tõeale ning Vadi on neid põiminud väljamõeldud lugudega. Näitleja Volkonski elule viitavad mitmed faktid, mida Mees Naisele jutustab, näiteks loo alguses mainib Mees, et ta on üle 50 aasta vana. Veel läheb reaalsusega kokku Genialistide klubi saali ajalugu, mis Mehe sõnul oli kunagi olnud ülikooli spordisaal. Sellise võttega ähmastab Vadi piiri reaalsuse ja fiktsionaalsuse vahel ning publiku ülesandeks jääb mõelda, mida uskuda ja mida mitte.

Näidendit analüüsid võib selle jagada kolmeks osaks:

- 1) sissejuhatav proloog;
- 2) detektiivilugu;
- 3) lõpupuänt;

Näidendi sissejuhatav osa informeerib vastuvõtjat sellest, miks kaks tegelast on kokku saanud ning kus tegevus toimub. Ilmneb, et tegelased on kokku saanud põhjusel, kuna soovivad jagada üksteisega ühist lugu. See lugu ühendab esimese ja teise osa, milleks on detektiivilugu, mida jutustab Mees Naisele. Kolmandat osa võib pidada lõpplahenduseks, kus vaataja hakkab kogu teose keerulisust selgelt tajuma.

Sissejuhatav proloog. Lavaline fiktsionaalne maailm esitab vaatajatele loo Mehe ja Naise kohtumisest vanas spordisaalis. Proloog keskendub Mehe soovile luua koos Naisega lavastus ning Naise ülesanne oleks mängida selles lavastuses publikut.

Etendus algab sellega, et saali sisenevad naine ja jalutuskepiga mees, kes on veidikene kohmetud (C). Mees on kutsunud noore kolleegi saali, kus ta ise käib enne etendusi istumas, et teksti läbi mõelda. Kuna näitleja Volkonski elab Tartus, siis võib tunduda isegi reaalne, et ta käib Genialistide klubi saalis aeg-ajalt lugemas ja ette valmistamas (A). Esimene sisuline vihje reaalusele toimub etenduse alguses, mil Mees mainib, et ta pole viimasel ajal teatrilavadel palju rolle teinud (A). Teadlikumal vaatajal hakkab paralleel jooksma Volkonski päriseluga ja tema näitlejakarjääriga. Võib juhtuda ka, et vaataja, kes tajub reaalsust, ei pruugi Volkonskist kui isikust teada midagi ning sel juhul ei saa eeldada, et igal vaatajal hakkavad juba etenduse alguses tekkima paralleelid näitleja eluga, kuigi, kui vaataja tajub pidevalt reaalsust, siis ta teadvustab endale, et iga öeldud lause võib viidata reaalsusele (A). On keeruline panna end vaataja rolli, kes ei ole kuulnud näitlejast Peeter Volkonski, kuid etenduse edenedes selgub, et üheks selliseks tegelaseks on Naine, kuigi hiljem analüüsi käigus selgub, et Naine ei tea pigem tegelast Volkonski, kuna Naine asub fiktsionaalses maailmas. Ei saa eeldada, et kõik vaatajad oleksid teadlikud Volkonski olemasolust ning vaataja võib teadlikult vaadata etendust fiktsioonina (B), kuid ilmselt suurem osa publikust teab reaalselt isikut Volkonski, mis hakkab mõjutama fiktsionaalset tegelast (C).

Mõlemad näitlejad kasutavad terve etenduse jooksul rekvisiitidena kahte klapp-tooli, millel istudes alustab Mees jutustamist spordisaalist ja selle ajaloost, mis vastab taas reaalsusele (A). Saal, mis kunagi kuulus ülikoolile ja mis paar aastat tagasi anti klubile kasutamiseks. Kunagi toimusid saalis sündmused, mille peategelaseks oli vuntsidega kehalise kasvatuse õpetaja. Kui varasemalt on vaatajad lähtunud pigem reaalsusest ning saanud ühendada reaalsed inimesed ja fiktsionaalse tegelase poolt jutustatud lood, siis õpetaja mainimine lööb publiku kindlameelsuse kõikuma. Vaatajad hakkavad samaaegselt tajuma fiktsionaalset ja reaalselt, kuna hakatakse kahtlema, kas kehalise kasvatuse õpetaja oli tõesti nii sarnane näitleja Peeter Volkonskile (C).

Vadi on kirjutanud teksti, kus tegelased on pandud olukordadesse, mis võivad reaalselt eksisteerida. Näiteks mainib mees, et ta on üle 50 aasta vana ja umbes sama palju rolle on ta teatris elu jooksul teinud. Näitlejad on tahtmatult viited reaalse elu isikutele, kuid teatrisse minnes annab vaataja endale tavaliselt aru, et algab fiktsionaalne maailm (B). See maailm võib hõlmata endas ka reaalselt ja faktuaalselt (A). Kuid on ka

vaatajaid, kelle varasem isiklik kogemus ei lase nii lihtsalt langeda loo fiktsionaalsesse maailma ning vaataja mõtleb pidevalt reaalsusele (A).

Proloogi lõpus selgub, et Mees on kutsunud Naise spordisaali, kuna ta soovib lavastada ühe loo, milles Naisel oleks publiku roll. Detektiiviloo alguseks on hetk, kui Mees hakkab jutustama esmapilgul täiesti tundmatut lugu.

Detektiivilugu. Selleks ühiseks looks on Astrid Lindgreni „Meisterdetektiiv Kalle Blomkvist“. Mehe loo esitamist katkestavad Naise märkused, kuid erinevate maailmade (näidendi-etenduse maailma ja detektiiviloo fiktsionaalse maailma) vahel liikumine on korrapärane ja loomulik, vaatamata sellele, et täiesti uue aja ja koha toob endaga kaasa detektiiviloo jutustamine, mis on raamatut lugenud publikule juba tuttavad. Ka Naisel on põhjus, miks ta on tulnud Mehega kohtuma, kuid see ei ole Lindgreni lasteraamat.

Lindgreni raamatu ümberjutustamist kuulates tekib publikul võimalus tajuda maailma läbi esteetilise konventsiooni, kuna laval ei toimu muud peale Mehe jutustamise (B). Jutustuse fiktsionaalne maailm ei ole lavalise maailmaga nii tihedalt põimunud, et see segaks lavalise fiktsionaalsuse tajumist. Kuna Lindgreni lasteraamatu sisu on ilmselt paljudele vaatajatele tuttav, siis on kergem laskuda sellesse fiktsionaalsesse maailma, kuna seda lugu on varem juba kuulnud. Lugu kuulates domineerib ilmselt esteetiline konventsioon, mis laseb publikul sulanduda detektiiviloo fiktsionaalsesse maailma (B).

Detektiiviloo jutustamise ajal istub Mees kord toolile, kord kõnnib saalis, justkui paludes Naiselt kannatust kuulata lugu lõpuni, ainsaks toeks on kepp, mis on väga iseloomulik näitleja Volkonskile. Põhjus, miks Mees jutustab ümber lastelugu, ei ole alguses selge, kuid see selgub pärast seda, kui Naine on selle loo lõpetanud. Lapsepõlves loetud loos tundis Mees ennast ära Kalle Blomkvistis ning ta uskus, et kuskil on olemas ka inimene, kes meenutab Eva-Lotat. Äratundmine toimus hetkel, kui Mees nägi Naist ühe Tartu teatri koridoris. Kuni selle ajani on etenduses kõik küllaltki selge – vaataja ilmselt harjub etenduse fiktsionaalse maailmaga või siis vähemalt lõpetab hetkeks mõtlemise, et millises maailmas toimub tegevus, kuid samal ajal ilmutab end reaalsus, viidates Tartu teatrile ja reaalsele näitlejatele (C).

Lõpupuänt. Lõpupuänt algab hetkel, kui Naine ei jaksa enam detektiivilugu kuulata ning Mehe jalutuskepi saab äkitselt terariist, millega Mees ähvardab Naist edasi

kuulama. Põnevusloo ümberjutustus kestab väga pikka aega, kuni Naisel katkeb kannatus ja ta jutustab ise selle loo kiiresti lõpuni. Naine ei näe enda ja selle loo vahel mingisuguseid seoseid ning see muudab ta rahutuks. Selgub, et Mees on Naist pidanud näitleja Laura Petersoniks, kuid fiktsionaalses maailmas see nii ole. Selline liin on teoses täiesti fiktsionaalne, kuid viitab reaalsusele (C). Naine on teatriga seotud vaid selle kaudu, et ta õpib teatriteadust ning välimuselt on teda varemgi segi aetud Laura Petersoniga. Kui varasemalt võis etenduses kohata viiteid reaalsele paikadele ja faktidele, siis on see etenduses esimene kord, kus toimub viide reaalsest elust pärit näitleja Petersonile. Ka publik leiab sellest stseenist vastuse, et Naine on tegelane, kelle nimeks ei Laura Peterson, vaid kes on välimuselt sarnane reaalse isikuga. Selline küsimus ei tekiks näidendit lugedes, kuna näidendis puuduvad kuni selle hetkeni tekstisisesed viited näitleja Petersonile ja näidendi vastuvõtja ei näe tegelase välimust. Näidendi lugemise ja etenduse vaatamise ajal hakkavad tööle erinevad vastuvõtuprotsessid, mis on mõjutatud erinevatest meeltest, mis hakkavad tööle lugemisel ja vaatamisel.

Selgub, et Naine muutis end teadlikult väliselt noore näitleja sarnaseks, kuna tal oli soov pääseda Mehele võimalikult lähedale. Soovi ajendiks on bakalaureusetöö pealkirjaga „Rein Oja ja Kreon“. Kuigi vaatajad on ilmselt terve etenduse tõmmanud paralleele Mehe ja näitleja Peeter Volkonski sarnasuste vahel, siis Naine on pidanud teda Rein Ojaks, millele vaatajad ei ole mõelnud ei fiktsionaalses ega reaalses maailmas. Siin toimub järjekordne viide reaalsele isikule, kes fiktsionaalses maailmas on tegelane Rein Oja (A). Seepärast on ka Naisel soov mängida koos Mehega „Antigonet“. Vaatamata Mehe ülestunnistusele, et ta on Peeter Volkonski, ei suuda Naine võtta seda infot tõsiselt, uskudes siiski vaid ennast. Lavastuse lõpp on esimene kord, kui publik saab kinnitust sellele, et Mehe nimi on Peeter Volkonski, kuna varasemalt ei ole tekstiliselt toimunud ühtegi viidet Volkonski nimele. Mõtteid selle suunas on mõjutanud lood ja sündmused, mida Mees jutustab ja mis on väga sarnased näitleja Volkonski elusündmustele (A). Kuna fiktsionaalses maailmas ei saa eksisteerida reaalsest maailmast pärit isikuid, siis Mees on tegelane Peeter Volkonski (B). Vaatamata sellele on Naine saanud mõõga enda kätte ja sunnib Meest mängima Kreoni. Seda hetkeni, kui Mees saab terariista tagasi ja Naine surub selle endale rindu. Samal

hetkel sisenevad spordisaali korvpallurid, kellel algas saali kasutamise aeg ja kes hakkavad trenni tegema. Mees ja Naine lahkuvad vaikselt lavalt ning vaataja otsustada jääb, kas laval nähtu oli etendus etenduses või juhtuski see kõik fiktsionaalse maailma tegelastega. Korvpallurite saali sisenemisega lõpeb etendus, kuid nad on osa fiktsionaalsest loost, mille Vadi on loonud (B). Nad kuuluvad fiktsionaalsesse maailma, kuna Genialistide klubi saali ei tegutsenud ega tegutse spordisaalina, ning korvpallurite riided viitasid sellele ajastule, kui elas veel vuntsidega kehalise kasvatus õpetaja.

Kui „Peeter Volkonski“ liigitada postdramaatilise teatri alla, siis sellele omaselt kaasab lavastuse tekst endasse tugevalt välise reaalsuse (A). Näiteks reaalsed on lood Volkonskist endast, mida varem on kuulnud meedia kaudu ja seosed oletatava Laura Petersoni isa (Lembit Peterson) ja Volkonski vahel. Tekib olukord, kus vaatajad ja esitajad hakkavad koos avastama reaalsuse ja fiktsionaalsuse koos eksisteerimist (C). Kuigi Vadi toob loosse sisse reaalseid suhtetasandeid (sugulussidemed, koolikaaslased, kolleegid), mis vastavad reaalsusele, siis tekstist saadud informatsioon ei vasta väljamõeldud teose tõdedele.

Kuna „Peeter Volkonski viimane suudlus“ on kirjaniku väljamõeldud tekst, siis saab selle puhul rakendada teooriat, et antud fiktsionaalne teos koosneb suuresti tegelikest tõdedest, mis sisaldavad reaalsusel põhinevat tõde (C). Konkreetne näidend sisaldab enim erilisi tõdesid, milleks on viited ja faktid reaalsete isikute, paikade ja sündmuste koht, näiteks reaalsed näitlejad, vana spordihoone. Erilised tõed on kõik tekstilised vihjed, mille vastuvõtmisel hakkavad paralleelid jooksmas reaalse maailmaga, kuid need ei pruugi olla tõed, vaid võivad olla ka tõepärased. Sellisteks tõdedeks on etenduses kõik vihjed reaalsele tegelastele ja paikadele, kuid kindlasti ka näiteks vuntsidega kehalise kasvatus õpetaja, kelle olemasolu ei saa etenduse vaatamise ajal kinnitust, kuid tundub võimalik, et ka reaalses elus võis eksisteerida selline õpetaja, kes andis tunde selles samas spordisaalis.

Näidendi süžee on keeruline ja segadusse ajav ning ühendatud stseenid on erinevatest aegadest. Vadi ei püüa laval esitada autentset reaalsust, vaid püüab aktiveerida vastuvõtja analüütilist pilku ning mõjutada tõepärasust. See teeb võimalikuks fiktsionaalsete sündmuste nägemise reaalsena (C). Näitlejate kehad, reaalne aeg, ruum ja objektid on küll tõesarnased, kuid piir reaalse ja fiktsionaalse vahel on õhkõrn.

Vadi ei püüa laval edasta selget sõnumit, vaid näidendi ülesandeks on publikule meelde tuletada, et see, mida nad näevad, ei ole reaalsus (A). Sellele vihjab näiteks Laura Petersoni poolt mängitud tegelane, kes on teatriteadlane, mitte näitleja Theatrumist. Lavastuse enda loole on väga oluliseks ka teised lood, mida esitatakse. Kahe tegelase kohtumislugu, mille järgi tegevus toimub, ei ole Vadi lavastuses ainuke, vaid olulisi lugusid on teisigi. Jutustused erinevatest publikutüüpidest ja linnalegendidest ei ole keskmeks, vaid selleks võib pidada Mehe detektiivilugu ning naise „Antigonet“, kus Mehe kohustuseks jääb mängida Kreoni. Naise „Antigone“ on see lugu, mida ta soovib lavastada, kuna tema lõputöö teemaks on „Rein Oja ja Kreon“. Kreon seetõttu, et Rein Oja mängis kunagi Vanemuise teatris seda tegelast ning Naine usub, et Mehe nimeks on Rein Oja. Selliste teadmise pealt on ka Naisel soov mängida läbi üks stseen „Antigonest“, et seda hiljem oma lõputöös analüüsida.

2.3. Tegelased ja nende tajumine

Etenduses „Peeter Volkonski viimane suudlus“ on tegelasteks Mees ja Naine, keda mängivad vastavalt Peeter Volkonski ja Laura Peterson. Pelgalt selle pealt ei ole põhjust arvata, et fiktsionaalse maailma tegelased on otsesed viited reaalsele isikutele. Näidendi esimeses kahes osas (sissejuhatus, detektiivilugu) ei viidata kordagi nende tegelaste nimedele ega teistele reaalsele nimedele, millega etenduse jooksul tuleb siiski kokku puutuda.

„Peeter Volkonski viimane suudlus“ maailm on fiktsionaalne, kuna laval esitatakse näidendit, mille keegi on välja mõeldud. Fiktsionaalse näidendi puhul on tavapärane see, et reaalne inimene on selle kirjutanud (C). Näidendi „Peeter Volkonski viimane suudlus“ puhul on selleks kirjanik ja lavastaja Urmas Vadi (A). Ainuke, kes on võimeline muutma fiktsionaalse maailma sisu, on kirjanik, kuid seda pole võimalik teha enam etenduse ajal, kuna tekst on varasemalt valmis kirjutatud. Seega on võimalik väita, et Keskealine mees ning Noor ja habras naine on mõlemad fiktsionaalsed tegelased Urmas Vadi näidendis „Peeter Volkonski viimane suudlus“ (B). Sellisele väitele on julge tugineda, kuna on teada, et Urmas Vadi on tegelased kirjutanud

fiktsionaalsete tegelastena. Seda väidet võis kuulda 2011. aasta kevadkoolis, kus Urmas Vadi pidas ettekande, kuid mille helisalvestust ei õnnestunud mul leida.

Näidendi alguses aktiveeritakse publik juba kaasa mõtlema ning ilmselt paljudel vaatajatel jooksevad peast läbi rollid, mida Volkonski on televisioonis, teatris ja raadios teinud, kuna Mees viitab nendele rollidele. Paratamatult tahaks vaatajana mõelda, et laval on näitleja Peeter Volkonski, kes räägib endast (A), kuna sündmused tunduvad on reaalsusele väga sarnased ning osad ongi laenatud reaalsusest. Mees mainib oma viimase teatritööna suvelavastust ja reaalsusele tuginedes võib tegemist olla Priit Pedajase lavastatud „Imearstiga“, mida mängiti 2009. aasta suvel Tartu lähistel Tammistu küün-kontserdisaalis (Vanemuine 2009). Veel tuleb ta Naisele meelde, et ta on elus teinud üle 50 rolli teles, teatris ja raadios ning samas nimetab ta Naist näitlejaks, lootes, et viimane saab ameti tõttu Mehest aru. See on koht, kus fiktsionaalus lööb kõikuma, kuna ilmselt suurema osa vaatajate jaoks on teada, et Volkonski ja Peterson on reaalses elus mõlemad näitlejad (C). Suurema osa lavastusest arvavad vaatajad õigustatult, et Naine ongi näitleja, kuna meestegelane teab ja väidab seda kindlalt (A). Reaalsusele tuginedes saavad vaatajad vaid sellega nõustuda ja seda uskuda (A). Teglane Volkonski viitab korduvalt reaalsele paikadele, sündmustele ja inimestele, soovides näiteks koostööd teha Vanemuise näitlejatega nagu Aivar Tommingas, Hannes Kaljujärvi ning Draamateatrist Ain Lutsepaga. Kõik kirjeldatu on liiga reaalne, et vaatajana selles kahelda.

Järgneb detektiiviloo ümberjutustamine, mille on kirjutanud Astrid Lindgren. Domineerib fiktsionaalsus (B), kuna Mees esitab fiktsionaalset detektiivilugu, mis esmapilgul ei puuduta ei meest ega naist. Loo arenedes selgub, et Mees soovib, et Naine oleks osa sellest loost, kuna ta nägi Naist Tartus külalisetendust andmas ning tal tekkis soov, et Naine võiks mängida Lindgreni teoses Eva-Lotat. Mees peab naist näitleja Laura Petersoniks, kuid selgub, et Naine on teatriteadlane. Loosse lisab keerulisust seegi, et Naine peab Meest Rein Ojaks ning ta avaldab soovi läbi mängida stseene „Antigonest“, mida mängiti Vanemuises 2003. aastal Mati Undi lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus“. Mees kinnitab korduvalt, et ta on Peeter Volkonski, kuid teatriteadlane ei lase end ümber veenda.

Fiktsionaalseid tegelasi on reaalsemaks muudetud faktidega, millega Vadi justkui provotseerib. Ta on loonud lavalise maailma, mida on võimalik reaalsena tajuda, kuna faktuaalsuse põimimine fiktsionaalsega võib luua sellise tulemuse. Fiktsionaalsed tegelased on fiktsionaalses maailmas olevad tegelased, kellel on tunnused, mis viitavad reaalsele elule. Enamus sündmusi on pärit reaalsest elust ning need, mis on väljamõeldised, on reaalsele maailmale nii sarnased, et nad võiks sealt justkui pärit olla, st need on tõepärased. Kuna „Peeter Volkonski viimane suudlus“ on fiktsionaalne tekst, siis need tegelased on sündinud selle maailma pinnalt, mille on loonud Vadi. Tegelasi ei ole loonud kirjanik üksi, vaid etenduses on tegelaste loojateks näitlejad Peeter Volkonski ja Laura Peterson. Näitlejatega kaasnevad füüsilised omadused, millele viitab ka Fischer-Lichte (2007: 14), pidades neid omadusi tähtsaimaks, mis põhjustavad reaalsuse ja fiktsionaalsuse vahelise piiri ähmastumist.

Etenduse „Peeter Volkonski viimane suudlus“ tegelased meenutavad reaalseid isikuid, kuid samal ajal viitavad nad ka fiktsionaalsetele tegelastele (C). Näidendis toimub erinevatest aegruumidest (fiktsionaalsest ja reaalsest keskkonnast) pärit tegelaste segunemine ning loo lõpuks võib vaataja kaotada silmist laval olevate tegelaste identiteedid.

Järgnevalt on esitatud skeem sellest, kuidas näitlejate erinevad rollid on ajalises järgnevuses publikule tajutavad:

- (Näitleja Peeter Volkonski) → Keskealine mees → Kalle Blomkvist → Kreon → Rein Oja → Tegelane Peeter Volkonski
- (Näitleja Laura Peterson) → Noor ja habras naine → Tegelane Laura Peterson → Eva-Lotta → Teatriteadlane → Antigone

Selline skeem tugineb eelkõige etendusel, kuna näidendit lugedes ei oleks Mees ja Naine tajutavad kui näitlejad Peeter Volkonski ja Laura Peterson. Sel põhjusel olen pannud näitlejate reaalsed isikud sulgudesse, kuna nimeliste tegelastena nad tekstis sel viisil loo alguses ei esine. Skeemile toetudes saab teha järelduse, et mõlemal tegelasel on etenduse jooksul vähemalt viis erinevat rolli, milles nad publikuni jõuavad. Lavastuse „Peeter Volkonski viimane suudlus“ puhul ei saa unustada vaataja rolli

tähtsust, kuna vaataja kogemused on need, mis kallutavad lavastuse vastuvõttu fiktsionaalse või reaalse poole. Iga vaatajaga kaasnevad erinevad kogemused, mille pinnal toimub teatriprotsessi vastuvõtt ja selle mõju. Kuna töö eesmärk ei ole uurida retseptsiooniprotsessi, siis käsitlen vaid põgusalt seda, mis mõjutavad etenduse vastuvõtu protsessi.

Kui võtta arvesse, et Naine ja Mees ei ole laval reaalsed isikud, vaid fiktsionaalsed tegelased (B), siis see tähendab seda, et nad reaalset ei eksisteeri. Sel juhul on nende tegelaste tegevused, mida nad esitavad, läbinisti fiktsionaalsed ja nendest ei eksisteeri reaalset üksi. Seega on näidend „Peeter Volkonski viimane suudlus“ fiktsionaalne, kuna see on välja mõeldud või loodud nendest tegelastest ja sündmustest. Fiktsionaalsed tegelased ei ilmu kunagi reaalsuses, kuid nad võivad olla selged viited reaalsele isikutele.

Reaalsele isikutele viitamine toimub etenduse jooksul mitmel korral ning see toob etendusse reaalsustasandi, mis on elulisele reaalsusele väga lähedal. Vaatamata sellele ei näe me laval isikuid, kes kujutaksid laval näitlejaid Peeter Volkonskit ja Laura Petersoni, vaid laval on võimalik tajuda fiktsionaalseid tegelasi, kelleks on **tegelane Peeter Volkonski** ja **tegelane Naine**. Tegelast Naine ei ole ilmselt keeruline mõista, kuna etenduses on tal kanda teatriteadlase roll, kes vaid välimuselt meenutab reaalse elu näitlejat Laura Petersoni. Küll aga võib tekkida raskusi tegelase Peeter Volkonski mõistmisega, kuid sama loogiliselt seletaksin ka selle tegelase olemasolu. Vadi on kirjutanud näidendisse Mehe, kelle kogemused ja elusündmused sarnanevad reaalsele isikule Peeter Volkonski. Neid seoseid märkab muidugi siis, kui ollakse teadlikud tema olemasolust. Etenduse lõpus teatab Mees lõpuks, et ta ongi Peeter Volkonski, kuid toaksin paralleeli sellega, kui näitleja laval ütleb, et ta on näiteks Arno Tali. Peeter Volkonski puhul on küll nimeline kokkulangemine reaalse elu tegelasega, kuid see ei tee fiktsionaalse maailma tegelast reaalse elu tegelaseks (B). Tegelast Peeter Volkonski võib pidada väljamõeldud teose tõeks, olles väga otsene vihje reaalsusele. Lisaks nimemängule on otsene sarnasus ka välimuses, kuid see ei ole probleemiks vaatajale, kes ei tea reaalse elu isikut. Kuna etenduses on vaatajatele näha näitlejate füüsilised omadused, siis seetõttu on teatris keeruline unustada märkide duaalsust. Näitleja keha viitab samal ajal tegelase kehale ning vaataja ülesandeks on unustada näitleja

fenomenoloogiline keha. See aitab vaatajal sisse elada lavastuse fiktsionaalsesse maailma ja tajuda märke kunstimärkidena. Kui üldjuhul vaatajad harjuvad näitlejate kehadega ja ei mõtle etenduse jooksul näitlejale, vaid lähevad kaasa lavastuse fiktsionaalse maailmaga, siis Vadi on loonud lavastuses, kus on väga raske saavutada suhet tegelasega, kuna näitleja fenomenoloogilise keha tajumisele aitavad kaasa reaalsusele viitavad tegelaste nimed.

Urmas Vadi on tegelasi defineerinud kui väljamõeldud tegelasi või fiktsionaalseid viiteid inimestele ning väga reaalsena mõjub selles loos eelkõige tegelane Volkonski. Kuigi Naine omistab talle etenduse jooksul mitmeid erinevaid rolle, siis jääb Mees Peeter Volkonskiks ning nii ta nimetab ka end etenduse lõpus. Näitleja Peeter Volkonski, kes mängib tegelast Peeter Volkonski, on laval siiski pigem näitleja, kes on mängima lubatud talle endale sarnast tegelast. Etenduse esimesed 40 minutit mängib näitleja Volkonski justkui iseennast. Ta on kutsunud noore näitleja vanasse spordisaali ning vaataja sunnitakse aktiivselt osa võtma laval loodud fiktsionaalsest maailmast ja otsima lahendusi, mille põhjal kokku panna erinevad osad ehk siis algselt näitleja Volkonski enda mõtetena tundunud teksti ja uue loo, mida Volkonski tahab lavastama hakata. Ta tahab oma loo jutustada teatriteaduse tudengile, keda mängib Laura Peterson. Näitlejat Petersoni ei ole kordagi kujutatud iseendana ehk näitlejana. Vihjatud on küll ta isale, Lembit Petersonile, kellega koos Volkonski õppis, ning siin esinevadki ühe tegelased raames paralleelsed maailmad. Ühelt poolt reaalsed inimesed ja seosed nende vahel, kuid teiselt poolt näidendi sisu, mis ei vasta tõele (C). Etendus püüdleb reaalsuse poole ning püüab luua reaalsuse efekti ehk tõepärasust. Seda taotlust võib pidada õnnestunuks, kuid vaatajani jõuavad siiski karakterid, maailmad ja situatsioonid, mida reaalsuses ei eksisteeri. Kuigi mõned lood nendest situatsioonidest on reaalsed, kuna neid on varem kuuldud. Tegelased laval esitavad sündmusi, milles suur osa põhineb reaalsel sündmustel ja inimestel, kuid vaatamata sellele on näidend kujutlusvõime vili. Vaatajad ei saa etendust vaadates kindlad olla, kas nende poole on suunatud näitleja isiklikult; või näitleja, kes võtab uue rolli; või näitleja jätkab rolliloomet enda soovist lähtudes. Keha kadu lähenemine raskendab reaalsuse ja fiktsionaalsuse vahel piiritõmbamist ka seetõttu, et mis ühel hetkel võib vaatajale olla esitatud näitleja kehana, võib teisel hetkel olla tajutav fiktsionaalse tegelase kehana.

Üks vahend, millega luua ja mõjutada suhet reaalsuse ja fiktsionaalsuse vahel, on näitleja ja fiktsionaalse tegelaskuju keha, millega omakorda mõjutatakse publikut. Seda rõhutab enda teoorias ka Fischer-Lichte, kes leidis, et näitleja individuaalsel füüsilisusel on vaatajatele vahetu ja murettekitav mõju, ning mõnikord võib tunduda võimatu eristada suhet näitleja enda füüsilisuse ja tegelaskuju vahel, keda näitleja kujutab. (Fischer-Lichte 2001: 14-16) Selline teooria tundub igati loogiline, kuid ei pruugi olla kergesti teostatav etenduses, kus fiktsionaalne tegelane ja reaalse elu tegelane on justkui koopiad üksteisest.

Samal ajal, kui me omistame tegelastele reaalses maailmas olevate isikute tunnuseid, peaks vastama ka küsimusele, mis siis on erinevus tegelaste ja reaalsete inimeste vahel. Erinevused tekitavad segadust eelkõige teksti ja fiktsionaalsete tegelaste suhetes. See tuleneb sellest, millised teadmised on publikul tegelaste kohta ning millised teadmised neil on näitlejate kohta. Lugejad ja vaatajad keskenduvad tekstile, oma teadmistele, nad ei saa kohe suhestuda esitatud tegelastega, kuid nad saavad hakata mõtlema nende tähendustele ning suunata oma tähelepanu sellele, mis on representatsioon.

2.4. Ruum

Omaette tuleb vaadelda etenduses „Peeter Volkonski viimane suudlus“ ruumi, mille kaudu vaatleb ka Fischer-Lichte (2007: 13) pinget reaalsuse ja fiktsionaalsuse vahel – reaalne on alati ruum, kus etendus toimub, ning reaalses ruumis on reaalsed kehad, kuid samal ajal võivad reaalne ruum ja lava viidata ka fiktsionaalsetele kohtadele.

„Peeter Volkonski viimase suudluse“ tegevus leiab aset mahajäetud spordisaalis. Etenduse paigaks oli Tartus asuv Genialistide klubi saal, mis on igapäevaselt külastajatele avatud ning mis oli esimese Eesti Vabariigi ajal ja hiljem ülikooli spordisaal (A). Klubi saal on ruumina reaalsem kui teatrilava, kuhu tavakülastajad tavaliselt ei pääse. „Peeter Volkonski viimane suudlus“ on kirjutatud konkreetse lavalise keskkonna jaoks, kuna viitab Genialistide klubi saali ajaloole.

Saal, mis oli lavastuse kodusaaliks, oli kunagi Tartu Ülikooli spordisaal ning selle reaalsuse on näidendisse sisse kirjutanud ka Urmas Vadi – *Naine*: „Aga mis saal see enne on olnud?“. *Mees*: „Mingi ülikooli spordisaal oli. Aga siis paar aastat tagasi

andis ülikool selle ära. Eesti ajal olevat see olnud tütarlaste gümnaasiumi spordisaal“. Reaalsust kinnitab fakt, et 2008. aastal pakkus Tartu linnavalitsus Genialistide klubile saali aadressil Magasini 5, kuna varasemalt tegutsetud ruumidest Lutsu tänaval pidi klubi välja kolima põhjusel, et sinna ehitati Mänguasjamuuseum. Teistes mängupaikades ei ole reaalsus näidendi alguses nii domineeriv, kuid Genialistide klubi saalis saab aru, et näidend on kirjutatud spetsiaalselt selle saali jaoks, kuid see fakt ei muuda võimatuks lavastuse mängimist mujal. Lavastust mängiti näiteks Rakvere teatris ja Tallinnas Kanuti Gildi saalis. Sellisel juhul võib muutuda vahet vahel fiktsionaalse ja reaalse domineerimise vahel, mõjutades kaalukaussi fiktsiooni uskumise poolele. Kui vaadata etendust näiteks Rakveres, siis Rakvere teatri väikse saali puhul ei hakka teksti ja etenduse paiga vahel jooksmas nii tihe paralleel ning ilmselt domineerib fiktsionaalsus (B). See kõik eelnev viitab sellele, et Vadi sooviks võis olla justkui see, et publik tajuks reaalsust võimalikult tugevalt (A). Reaalsust tajub saalis istuja sellega, et ta on teatriruumis/spordisaalis kohal, kuid reaalsuse tasandi toob autor sisse ka sisuliselt. Genialistide klubi saalis on säilinud põrandal valged ja kulunud palliplatside piirjooned, mis seovad teksti ja ruumi ühtseks tervikuks. Saali seinal on korvpallikorb, mis samuti otsene viide kunagisele spordisaalile. Lavastus „Peeter Volkonski viimane suudlus“ lõpeb korvpallinaiskonna sisenemisega, kes teatavad, et nüüd on nende saalikasutamise aeg. Etenduse lõpp seob tervikuks kogu loo, viidates algusele, kus Mees rääkis Naisele kehalise kasvatuse õpetajast, kes selles samas ruumis kunagi tunde andis.

Lavastuse „Peeter Volkonski viimane suudlus“ lava on Tartu Genialistide klubi saalis piiratud kahest küljest publikuga ja kahest küljest ruumi seintega. Tegu ei ole traditsioonilise teatrisaaliga, kus vaatajad on asetatud tõusvatele tooliridadele, vaid spordisaaliga, mille põrandal on säilinud valged jooned ning seinal ripub korvpallikorb. Ruum on see, mis aitab kaasa lavastuse tajumisele ja vastuvõtule, kuid konkreetse lavastuse puhul on raske väita, kummale poole see lavastuse vastuvõttu kallutab, kuna tegu ei ole teatrilavaga, millel mängitakse lavastust, mille tegevus toimub spordisaalis, vaid tegu on eheda spordisaaliga, kus mängitakse lavastust, mille tegevus toimub spordisaalis. Terve etendus toimub spordisaalis, mis on otsene viide täpselt samale ruumile. Seda ei püüta teha teatraalsemaks, vaid ruum ja spordisaal mõjuvad täpselt sellistena, nagu nad on aastatega kujunenud. Siin võib kasutada terminit „ei see ega

teine“, kus teatrilava ei mõju päris lavana ega ka spordisaalina, millena see on kunagi reaalset eksisteerinud.

„Peeter Volkonski viimane suudlus“ nõuab vaatajatelt reaalses ruumis olemist ning samal ajal ka kujutlusvõime kaasamist, transformeerides etenduspaik fiktsionaalseks ruumiks ehk spordisaaliks, millena ta kunagi kasutuse oli (C). Ruum, mis pole vaatajate jaoks see ega teine, viib vaatajad piirpealsesse olukorda. Kui tavaliselt on lava lavastuse seisukohast kõigest meedium, siis antud lavastuses saab see ka üheks sõnumi osaks.

KOKKUVÕTE

Tulenevalt viimaste aastate teaduslikest katsetest püüda tabada paradigmaatilisi muutusi teatris oli magistritöö eesmärgiks uurida fiktsionaalsust ja reaalsust teatris Urmas Vadi lavastuse „Peeter Volkonski viimane suudlus“ näitel, kuna teatris avanevad publikule iga kord fiktsionaalne ja reaalne maailm korraga.

Töö eesmärgiks oli välja selgitada, kuidas on ajaga muutunud fiktsionaalsuse ja reaalsuse suhe, kuidas eksisteerivad nad teatris, milliseid teoreetilisi termineid hõlmavad endas need mõisted ning kuidas vaataja tajub neid etenduse ajal.

Sellest lähtuvalt oli töö teiseks eesmärgiks rakendada erinevad teooriad etenduse „Peeter Volkonski viimane suudlus“ analüüsis, keskendudes näitlejatele, tekstile/näidendile, tegelastele ja ruumile kolme erineva vastuvõtuprotsessi kaudu: a) vaataja tajub selgelt näidendi/lavastuse faktoloogilist alust ja reaalsust, b) vaataja usub, et näidend/lavastus on fiktsionaalne, c) vaataja tajub fiktsionaalset ja reaalsust maailma korraga. Konkreetne lavastus sai valitud põhjusel, et see on kaasaegse eesti teatri üks ehedamaid näiteid sellest, kuidas teatris hägustada piiri fiktsionaalsuse ja reaalsuse vahel. Kõiki Urmas Vadi isikuloolisi näidendeid saadab fiktsionaalsuse ja reaalsuse segunemine, kus tekst on põimitud reaalse elu faktidest ja väljamõeldistest. Lisaks eelpool välja toodud eesmärkidele püüdsin magistritöös kontrollida sissejuhatuses esitatud väiteid ja küsimusi.

Teatris on alati olnud pinge fiktsionaalse ja reaalse vahel ning tulenevalt sellest andsin magistritöös lühiülevaate teatriajaloost kahe mõiste kontekstis ning jõudes selleni, et fiktsionaalsus ja reaalsus on teatris eksisteerinud kogu aeg, kuid ajas on muutunud nende omavahelised vahekorrad. Kuni kaasajani on püsinud fiktsionaalsuse ja reaalsuse võimuvõitlus, kuid viimased aastakümned on teatrisse toonud uusi representeerimise strateegiad, mille eesmärk ei ole näidata laval illusiooni, vaid eesmärgiks on reaalsuse vahetu esitamine.

Uurimusest selgus, et fiktsiooni ja reaalsuse vahelise pinge muudab ühelt poolt teravaks see, et teatrimärkidel on kahetine tähendus, hõlmates endasse nii olemuslikult materiaalsust, kuid samal ajal endast erinevat tähendust. Eristamaks teatris fiktsionaalsust ja reaalsust, leidsin, et reaalsus on teatris katusmõiste, mille alla kuuluvad reaalsed

objektid, reaalne ruum ja reaalne aeg. Objektid, ruum ja aeg võivad eksisteerida ka fiktsionaalses maailmas, kuid ilukirjanduslikke tekste, mille põhjal on lavastused loodud, peetakse enamasti fiktsionaalseks ning see fiktsionaalsus laieneb enamasti ka lavastusele. Fiktsionaalse teksti uurimisel tuginesin Gerard Genette'ile, kes on loonud oma teooria kirjanduse jaoks, kuid mida oli võimalik rakendada teatrile, leides, et lisaks fiktsionaalsusele võib iga tekst sisaldada endas faktuaalsust. Faktuaalsus on mõiste, mis hõlmab endas nii fiktsionaalsust kui ka reaalsust ja viitab reaalsusel põhinevale fiktsioonile.

Lisaks Genette'i teooriale kasutasin Gregory Currie' fiktsiooniteooriat, mille kaudu analüüsisin fiktsiooni vahekorda tõega. Currie' teooria seletas erinevaid tõe tüüpe, millest võib koosneda fiktsionaalne teos, ning analüüsis selgus, et „Peeter Volkonski viimane suudlus“ sisaldab endas nii väljamõeldisi, kus tõde puudub, kui ka tegelikke tõdesid ehk mittefiktsiooni. Tegelikest tõdedest enim sisaldab analüüsitav teos erilisi tõdesid, mis markeerivad põhiliselt viiteid reaalsele inimesele, ning fiktsionaalseid tõdesid.

Fiktsionaalsust ja reaalsust uurides ei saanud käsitlemata jätta teatrikommunikatsiooni, kuna neid maailmasid tajub iga vaataja erinevalt, kuid on oluline teada, mil viisil on see üldse võimalik. Sellest lähtuvalt tuginesin Siegfried J. Schmidtile, kes leiab, et erinevaid maailmasid kogetakse esteetilise ja reaalsuskonventsiooni kaudu, millest esimene võimaldab tajuda fiktsionaalset maailma ja teine kunstimärkide tõlgendamist loomulike märkidena. Kuna neid mõlemat maailma võtab vaataja vastu reaalsete emotsioonidega, siis on see omamoodi paradoks, mille uurimist käsitletakse mõistega „fiktsionaalsuse paradoks“.

Teose faktuaalsuse kõrge määr võib põhjustada selle, et kirjanduslik tekst võib lisaks etenduse ajal tekitatud reaalsele emotsioonidele mõjutada ka pärast etenduse lõppu vaataja reaalsust, kuna vaataja võib tegelaste tunnused üle kanda reaalsele inimesele. Lisaks sellele, et fiktsionaalsed tegelased mõjutavad publikut, on võimalik, et ka vaatajatel on hilisem mõju reaalsele isikutele, kellele etenduses viidatakse. Erinevalt kirjandusest, kus vastuvõtja mõjutamine toimub ühel suunal, on teatrietendus kahesuunaline protsess, kus näitleja/teos mõjutab vaatajat, aga vaataja mõjutab ka näitlejat/teost ning seda mitte ainult etenduse ajal, vaid teatud juhtudel hiljemgi. Kunsti

domineerivalt fiktsionaalne maailm ei ole suletud, reaalsusest mentaalse raamiga eraldatud, vaid info ülekande toimub mõlemas suunas üle selle raami, nii et etendusest saadud info ja impulss mõjutab vaataja teadmisi reaalsest elust.

Etenduse analüüsi käigus selgus, et Urmas Vadi „Peeter Volkonski viimane suudlus“ on fiktsionaalne teos, mis sisaldab suurel hulgal faktuaalsust. Selline fiktsionaalne teos ei kaota aga sidet reaalsusega, kuna etenduses on reaalsed nii näitlejate kehad, aeg kui ka ruum. Luule Epneri ja Jean-Marie Schaefferi teooriale tuginedes jõudsin järelduseni, et vaataja tajub teatris fiktsionaalsust ja reaalsust paralleelselt ning tajumise ajal ei toimu ühe maailma välja- ja teise sisselülitamist. Analüüsis esitasin skeemi, mis näitas, et nii Volkonskil kui Petersonil oli etenduse ajal vähemalt viis erinevat rolli (kuues sõltub vaataja kultuurilistest taustast), mille tajumine sõltus vaataja oskustest minna kaasa fiktsionaalse maailmaga. Kõige tähtsam järeldus, mida võib etenduse analüüsist lähtuvalt teha, on see, et näitlejad ei astunud laval kordagi üles iseendana, vaid tegemist oli tegelastega, kes kandsid väga tugevat viidet reaalsele isikutele. Vadi eesmärgiks võis olla reaalsuse mõjutamine, mis avaldub pärast etendust fiktsionaalsuse paradoksi kaudu, kui vaatajad hakkavad fiktsionaalsete tegelaste omadusi üle kandma näitlejatele. Selline mõju võib olla igal fiktsionaalsel teosel, kuid ei pruugi. See oleneb vaataja teadmistest ja oskustest tunnetada kunstilisi märke.

KIRJANDUS

Aristoteles, Jaan Unt (tõlk.) 1982. Luulekunstist. – Keel ja kirjandus nr 7, lk 337–356.

Booth, Michael R. 1995. Üheksateistkümnenda sajani teater. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim. Laine Kukk, John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 326–371.

Borowski, Mateusz, Malgorzata Sugiera 2007. Introduction. – Fictional Realities / Real Fictions. Cambridge Scholars Publishing, lk 2–12.

Brook, Peter 1972. Tühi ruum. Tallinn: Perioodika.

Brown, John Russell 1995. Teater pärast kaht maailmasõda. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim. Laine Kukk, John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 547–589.

Clubb, Louise George 1995. Itaalia renessanssteater. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim. Laine Kukk, John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 121–157.

Dixon, Victor 1995. Hispaania renessanssteater. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim. Laine Kukk, John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 158–191.

Eder jt = Eder, Jens, Fotis Jannidis, Ralf Schneider 2010. Characters in Fictional Worlds. An Introduction. – Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media. Göttingen: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, 3–63.

Epner, Luule 1992. Draamateooria probleeme I. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastuse trükikoda. <http://dspace.utlib.ee/dspace/handle/10062/3725>

Epner, Luule 2012. Fiktsionaalsus ja reaalsus teatris: kolm vaadet. – Teatrielu 2012. Koost. Hedi-Liis Toome, Liina Unt. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, lk 144–164.

Esslin Martin 1995. Modernistlik teater 1890–1920. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim. Laine kukk, John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 372–413.

Fischer-Lichte, Erika 1992. The Semiotics of Theatre. Bloomington and Indianapolis: Indiana Univeristy Press.

Fischer-Lichte, Erika 2007. Reality and Fiction in Contemporary Theatre. – Fictional Realities / Real Fictions. Toim. Mateusz Borowski, Malgorzata Sugiera. Cambridge Scholars Publishing, lk 13–28.

Genette, Gerard 1990. Fictional Narrative, Factual Narrative. – Poetics Today nr 4, lk 755–774.

Hartnoll, Phyllis 1968. Lühike teatriajalugu. Tallinn: Eesti Raamat.

Holland, Peter, Michael Patterson 1995. Kaheksateistkümnenda sajandi teater – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim. Laine kukk, John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 279–325.

Innes, Christopher 1995. Teater pärast kaht maailmasõda. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim. Laine kukk, John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 414–490.

Karulin, Ott 2011. Urmas Vadi kiri vaatajale. – Allkirjaga teater. Eesti teatri festivali Draama 2011 eelraamat. Toim. Maarja Mänd, Kadri Naanu. SA Eesti Teatri festival, lk 44–47.

Lotman, Juri 1991. Lavasemiootika – Kultuurisemiootika: tekst – kirjandus – kultuur. Tallinn: Olion.

<http://www.ut.ee/lotman/ee/teosed/kultuurisemiootika/lavasem.htm>

Merilai, Arne 2003. Väljamõeldis ja tõde. – Pragmapoeetika. Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 115–124.

Mänd, Maarja, Ivar Põllu (toim.) 2006. Dokumentaaldraama: faktid ja fantaasia. – OmaDraama kokkuvõte. Tartu : AS Triip, lk 64–75.

Pesti, Madli 2012. Tekstiloomestrateegiatest Eesti nüüdisteatris. – Keel ja kirjandus nr 2, lk 123–132.

Rozik, Eli 2011. Introduction-From Theatre to the Iconic/Fictional Arts. – The Fictional Arts: An Inter-Art Journey from Theatre Theory to the Arts. Sussex Academic Press. Brighton: Sussex Academic Press..

Saro, Anneli 2004. Reteptsiooniteooriad. – Madis Kõivu näidendite teatritsetseptsioon. Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 56–60.

Saro, Anneli 2014. Reaalsuse representeerimise kaasaegsed strateegiad etenduskunstides. – Methis. *Studia humaniora Estonica* 2014 nr 14, lk 55–71.

Saro jt = Anneli Saro, Kristiina Reidolv, Tanel Lepsoo 2014. Reprintatsioon, presentatsioon ja kohalolu teatris. – *Methis. Studia humaniora Estonica* 2014 nr 14, lk 4–14.

Schaeffer, Jean-Marie 2010. Why Fiction? Lincoln, London: University of Nebraska Press.

Schaeffer, Jean-Marie 2013. Fictional vs. Factual Narration. – The Living Handbook of Narratology sept. 2013. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictional-vs-factual-narration>

Paget, Derek 1987. Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques. – New Theatre Quarterly nr 12, lk 317–336.

Taplin, Oliver 1995. Kreeka teater. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim. Laine kukk, John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 23–60.

Vanemuine 2009. Priit Pedajas lavastab suvel Frieli „Imearsti“.
<http://www.vanemuine.ee/artiklid/priit-pedajas-lavastab-suvel-frieli-imearsti/>

Walton, Kendall L. 1978. How Remote Are Fictional Worlds From the Real World?
– The Journal of Aesthetics and Art Criticism nr 1, lk 11–23.

Watt, David 2009. Local Knowledges, Memories, and Community. From Oral
History to Performance. – Toim. S. C. Haedicke. Political Performance: Theory and
Practice. Amsterdam–New York: Rodopi, lk 189–212.

Wiles, David 1995. Rooma ja kristliku Euroopa teater – Oxfordi illustreeritud
teatriaialugu. Toim. Laine kukk, John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 61–
106.

Worth, Sarah E. 2004. Fictional Spaces. – The Philpsophical Forum nr 4, lk 439–
455.

SUMMARY

Fictionality and Reality in Theatre Based on the Examples of the Production “The Last Kiss of Peeter Volkonski”

Proceeding from the recent scholarly attempts to capture paradigmatic changes in theatre, the aim of this master's thesis was to investigate fictionality and reality in theatre, based on the example of Urmas Vadi's production “The Last Kiss of Peeter Volkonski”. The thesis aimed at finding out how the relationship between fictionality and reality has changed over time, how the two exist in theatre, what kind of theoretical terms these concepts encompass and how the audience perceives them during the performance.

The master's thesis is divided into two larger chapters. The first chapter “Fictionality and reality in theatre” focuses on the theoretical treatments of fictionality and reality. To illustrate the fact and claim that there has always been the tension between fictionality and reality in theatre, I give a short historical overview of different periods in the first subsection, looking at the changes in fictionality and reality and in the relationships between actor, role and spectator. The second chapter focuses on the analysis of the production, and one of its aims is to use the concepts and theories from the previous chapter to explain how the audience may respond to a production which is somewhere in-between fictionality and reality.

There has always been the tension between fictionality and reality in theatre and because of that, this master's thesis gave a short overview of theatre history in the context of these concepts, showing how they alternate throughout history. Aristotle and Plato, who used the term “mimesis” instead of reception, laid the theoretical basis for this theory. The theory endured until the 20th century when reception theory emerged. Until this day, the strife between fictionality and reality has persisted; however, the recent decades have brought about new representation strategies in theatre studies, the purpose of which is not the display of illusion on stage, but the immediate presentation of reality. This change began with realism in theatre and intensified with the emergence of postdramatic theatre, which aimed at truthful impact and direct interaction with the

audience. In relation to that, the study of fictionality reached theatre studies, when theatre semioticians started dealing with the concept, since they were interested in 20th century theatre changes which did not anymore intend to show artificial worlds on stage.

It became clear from the study that what makes the tension between fictionality and reality so considerable is, on the one hand, the fact that in communication in theatre the signifier and signified are inseparable, that is, in theatre, signs always have double meaning. On the other hand, the separation is made difficult by the text, i.e. the play. To differentiate between fictionality and reality in theatre, I found that reality is an umbrella term in theatre, which encompasses real objects, real space and real time. Objects, space and time may also exist in the fictional world, but the text, which is the basis for the production, can only be fictional, as it has been created by somebody. I based my analysis of fictional text on Gerard Genette, who has created his theory for literature, but which could be used for theatre as well, since in addition to fictionality, every text can include factuality. The study showed that factuality is a concept which encompasses both fictionality and reality and refers to fiction based on reality.

The analysis of Urmas Vadi's production "The Last Kiss of Peeter Volkonski" showed that it is a fictional piece which also incorporates a lot of factuality. This kind of fictional piece does not, however, lose reality, since in the performance, both the actors' bodies as well as the space are real. Based on theories by Luule Epner and Jean-Marie Schaeffer I concluded that the viewer perceives these worlds in a parallel manner not alternately. In addition to facts, a fictional piece may also include different truths and from the analysis of the production it appeared that in "The Last Kiss of Peeter Volkonski" there are a lot of of extraordinary truths which refer to real life characters and places.

The theory used in the study, and the analysis of the production confirmed that "The Last Kiss of Peeter Volkonski" is a fictitious piece which includes a large amount of facts, thus rendering a fictional text factual. Such a high level of factuality may end up not only causing real emotions during the performance, but also affecting the reality after the end of the performance, since the viewer might transfer the characters' properties to real people. The theory treatment brought forth the fact that the main

concepts *fictionality* and *reality* are never clean-cut, because each production and play influence their extent in the piece; however, it is clear that they exist concurrently in every piece.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Kadi Lääne (48805282731),

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Fiktsionaalsus ja reaalsus teatris lavastuse „Peeter Volkonski viimane suudlus” näitel”, mille juhendaja on professor Anneli Saro.

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartu, 20.05.2015

Kadi Lääne